

Zeitschrift: Trans : Publikationsreihe des Fachvereins der Studierenden am
Departement Architektur der ETH Zürich

Herausgeber: Departement Architektur der ETH Zürich

Band: - (1999)

Heft: 5

Artikel: FARBvisionen - FARButopien

Autor: Schindler, Verena M.

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-919215>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 17.01.2026

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

FARBvisionen – FARButopien

FARBE in der SCHWEIZER Architektur (auch) im nächsten Millennium?

Verena M. Schindler

Oder:

Die schwierige Beziehung der SCHWEIZER ARCHITEKTUR zur FARBE.

„Zürich wird immer röter!“¹ Polemisch und politisch brisant liest sich die Überschrift eines Zeitungsartikels von 1927, der auf die Ausstellung „Die farbige Stadt“ aufmerksam macht.² „Die meisten Hausfronten prangen in den allerschönsten, herzerhebenden Rot[tönen], eine ununterbrochene Licht-Skala, die durch alle Nuancierungen von Rot hindurchgeht und nur etwa noch aus Fensterläden als Kontrastwirkung ein bürgerlich-neidisches Kobaltgrün giftig hervorstechen lässt.“³ Zwar hatte der Zürcher Stadtbaumeister Hermann Herter eine Projektstudie zur farbigen Bemalung von Strassen und Plätzen in der Altstadt ausgearbeitet, um Richtlinien für eine planmässige Durchführung der Fassadenbemalungen aufzustellen, mit einem sozial und politisch motivierten Reformdenken hatte dieser Plan jedoch nichts zu tun. Ganz im Gegenteil: 1930 verbot Herter den Baugenossenschaften BEPZ und ABZ, ihre Kolonien an der Seebahnstrasse im traditionellen Rot zu verputzen und verordnete ihnen einen unauffälligen grauen Edelputz.⁴

MUT und FURCHT

Wenn Bruno Taut durch Vermittlung des Schweizer Hans Bernoulli 1913 zum Architekten der Bauabteilung der Deutschen Gartenstadtesellschaft als dessen Nachfolger für den Entwurf der Gartenvorstadt Falkenberg bei Berlin berufen wurde und auch die Gartenstadt „Reform“ in Magdeburg übernahm, so ging es vorderhand um den „sozialen Gedanken“. Das Ziel war eine Wohnreform zur Verbesserung der Lebensqualität. Taut entwickelte klare Grundrisse und einfache Bauvolumen. Die starke Farbigekeit diente ebenso zur Belebung und Individualisierung der Reihenhäuser, wie sie auch Zeichen der Lebensreform und Ausdruck einer neuen Gesellschaft war. Der katastrophalen Realität der grauen Mietskasernen – Symbol der kapitalistischen Ausbeutung – setzten sie die Utopie einer farbigen, humanen, sozial-(ideal)istischen Baukunst gegenüber. Pointiert äusserte sich der Verfasser eines Artikels in der von Bruno Taut gegründeten Zeitschrift „Frühlicht“ zur Farbe in der bestehenden Stadt: „Grau war und blieb die Stadt. [...] Zeugen einer fürchterlichen und noch nicht völlig überwundenen Bauunkultur stehen ja noch überall herum und werden in ihrer Blendsteinsolidität trotz bröckelnder bombastischer Stuck-„Dekoration“ noch lange Eid um Eid ablegen.“⁵ Die graue Grossstadtmisere findet bei ihm ihren Gegenpart in den „schmucken bunten Häusern und Höfen auf dem Lande“. Pikiert beobachtet er die abwertende Haltung des Städters der bunten Volkskunst gegenüber: „Aber anregen liess man sich nicht durch

¹ Volksrecht, 16. August 1927.

² Die Ausstellung wurde im damaligen Kunstgewerbemuseum der Stadt Zürich, dem heutigen Museum für Gestaltung Zürich, vom 31. Juli bis 11. September 1927 gezeigt. Vom 5. September bis 10. Oktober 1926 hatte das Gewerbemuseum Winterthur die Ausstellung „Die farbige Stadt“ in einem kleineren Umfang präsentiert.

³ Siehe Anm. 1.

⁴ Bruno Maurer, *Das farbige Zürich*, in: *archithese* 2/1995, S. 38.

⁵ Peter Weishaupt, *Farbe im äusseren Raum*, in: *Frühlicht*, 1/1921 (zit. nach Bruno Taut 1920-1922. *Eine Folge für die Verwirklichung des neuen Bagedankens*, Ullstein Bauwelt Fundamente 8, Berlin/Frankfurt am Main/Wien 1963, S. 98-102, 99). Eine umfassende Studie über die Farbenbewegung bietet Hans Jörg Rieger, *Die farbige Stadt. Beiträge zur Geschichte der farbigen Architektur in Deutschland und der Schweiz 1910-1939*, Diss. Zürich 1976.

Abb. 1 Augusto Giacometti, *Haus zum Rüden, Zürich*, nicht ausgeführter farbiger Entwurf. Kommentar des Preisgerichts: „Das allzu feurige Rot passt nicht in die Umgebung, auch muss die dekorative Durchbildung in einer Art teppichartiger, ornamentaler Bemusterung als gewagt bezeichnet werden.“

Abb. 2 Augusto Giacometti, *Fresken in der Eingangshalle des Amthauses I, Zürich* beide Abbildungen aus: Stutzler / Windhöfel: *Augusto Giacometti. Leben und Werk*, Chur 1991.





6 Ebda., S. 98.

7 Adolf Behne war Mitglied des Arbeitsrates für Kunst, der im Jahre 1918 in Berlin nach dem Modell der Arbeiter- und Soldatenräte gegründet worden ist.

8 Adolf Behne, *Die Wiederkehr der Kunst*, Berlin 1919, S. 102.

9 Eine ausgezeichnete Studie über das Verhältnis von Bekleidung und Architektur in der Moderne bietet Mark Wigleys Buch *White Walls, Designer Dresses. The Fashioning of Modern Architecture*, MIT Press, Cambridge, Mass. 1995.

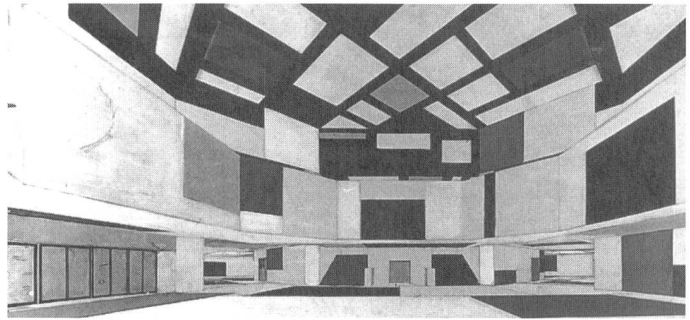
10 Siehe Anm. 8.

Abb. 3 Karl Hügin, Augustinerasse, Zürich, realisierte Bemalung von Erkern und Fassade: in sattem, doch gedämpftem Rot, grünlichgraue Fenster, sodann Hellblau, Weiss und Siena. Aus: SBZ, siehe Anm. 18.
Abb. 4 Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier), Villa Fallet, La Chaux-de-Fonds, 1906. Die Südfassade ist mit aus der Natur entlehnter Ornamentik und Farbigkeit bemalt. aus: *Le Corbusier, Architectural Monographs* 12, London 1987

diese Heimatkunst. Sie war ja nicht zünftig. Gar nichts Akademisches. Mehr Hausmacher. Der derbe, lebensbejahende und farbenfrohe Bauer allein hatte sich das ursprüngliche farbige Gefühl in die Städterzeit hineingerettet; ein starkes farbiges Gefühl für Innen und Aussen bis zum Raum eines bunten Bauerngartens.“⁶ Damit wird die Welt in krasse Gegensätze aufgeteilt: Stadt = grau, Land = farbig. Noch brisanter jedoch formuliert es der Architektur- und Kunstkritiker Adolf Behne⁷ 1919: „Was den heutigen gebildeten Kunstspießer vornehmlich kennzeichnet, ist ja seine Furcht vor der Farbe! Farbe ist nicht ‘fein’. Fein ist perlgrau oder weiss. Blau ist ordinär, rot ist aufdringlich, grün ist krass ..., die Farblosigkeit ist das Kennzeichen der Bildung, weiss gleich der Farbe europäischer Haut. Auf farbige Kunst, farbige Architektur, sieht der Kulturmensch unserer Zone herab wie auf farbige Leiber – mit einer Art von Grauen. Und woher diese Angst vor der Farbe? Der Spießer ahnt in der Farbe das Elementare, Unmittelbare, Hüllenlose.“⁸ Man könnte anfügen: Die Farbe lässt sich zwar nicht ausmerzen, man kann sie aber beherrschen. Und der Wille, die absolute Kontrolle über die Farbe zu gewinnen, ist ein Kultur- und Bildungsphänomen. Weiss, Schwarz und Grau – die Nicht-Farben oder Unbunten – sind das Destillat unserer Zivilisation: dezent, elegant, leise – eben: beherrscht, kultiviert.⁹

„Wer die Farbe flieht, Nichts vom Weltall sieht.“

Ganz im Sinne von Paul Scheerbarts Versen weist aber auch Adolf Behne der Farbe eine weit tiefere Bedeutung zu: „Jeder reine Farbenklang ist ein Ton aus dem Universum, etwas Letztes, Entscheidendes... Es ist daher ein Irrtum, wenn manche Kunstphilosophen meinen, es komme dem Drang nach immer höherer Intensität der Farbe in der neuen Kunst kein eigener Wert zu, keine innere Notwendigkeit. Das tut es doch! Eben weil die Farbe Bote letzter kosmischer Dinge ist.“¹⁰ Kein anderer Bau hat diese kosmische Dimension der Farbe konsequenter umgesetzt als Bruno Tauts Glashaus für die Kölner Werkbundaussstellung von 1914. Der Farbenraum – dramatisch inszeniert und mystisch überhöht – löst sich im fluktuierenden, sorgfältig durchkomponierten Farblicht ähnlich einer gotischen Kathedrale auf. Es waren nicht so sehr die expressionistischen Phantasien, die seine Vision farbiger Architektur inspirierten, sondern Robert Delaunays Lichtkompositionen. Trotzdem schreibt Bruno Taut der Anwendung der Farbe einen höheren Sinn zu, denn die Farbe ist für ihn „Ausdruck der Befreiung und Selbstbestimmung des Geistes“: „Die Betrachtung über die Farbe gleitet auf diese Weise aus dem Gebiet des Ästhetischen in ein anderes hinüber, das man eher das Ethische, ja sogar das Moralische nennen könnte. [...] Wer frei in die Welt blickt, hat auch den Mut, sein Haus so hinzustellen, dass es dieselben Eigenschaften verkörpert. Der andere aber wird das Dumpfe, Staubige, Graue, Verklebte und Verfilzte, Sentimentale, Gemütliche, oder wie man es sonst nennen mag, haben wollen. Das Haus, die Wohnung des Menschen, wird so diese ihre Eigenschaften deutlich zeigen: Mut auf der einen Seite, Angst auf der



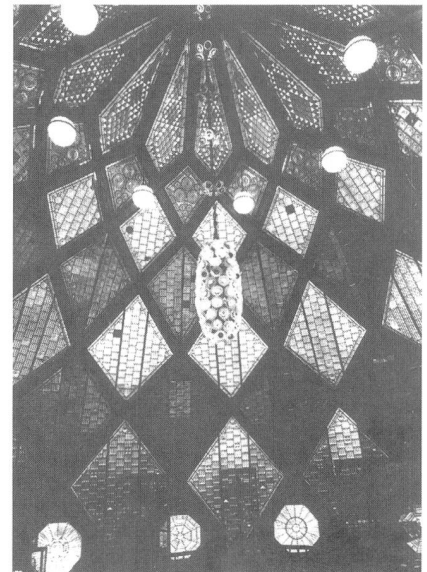
anderen Seite.¹¹ Die Häuserbemalungen und der Farbenstreit hatten in der „muffigen“ (wie Bruno Taut schrieb) Stadt Magdeburg für ihn eine höchst belebende Wirkung. Die wirtschaftliche Depression jedoch schien seine Projekte empfindlich zu stören: „Die Gesamtvision für Magdeburg, die insgesamt eine Arbeit an geistigen Dingen war, wurde im Kampf um Geld und Brot erstickt“, schreibt er im Herbst 1923 an den holländischen Architekten J. J. P. Oud, dem damaligen Stadtbaurat von Rotterdam. Nach drei Jahren klagt er: „Auf die Dauer hätte ich dort nicht in dem Amt bleiben können - die Mistpolitik, die Schiebereien und der Amtsschimmel [...]“. ¹² Er habe „trotz aller persönlich unpolitischen Einstellung unter den politischen Vorgängen [...] zu leiden [...]“. Ich bin z.B. nicht organisierter Sozialist, habe mich politisch überhaupt nicht betätigt, werde aber zu den Sozialisten gerechnet, weil ich von ihnen gewählt worden bin.“¹³ Farbe in der Architektur war in einem bis anhin unbekannten Ausmass sozio-politisch aufgeladen.

(Wieder)Belebung

In Zürich wirkte sich die wirtschaftliche Depression für die Altstadt belebend aus: „Aus dem Bedürfnis, die notleidenden Künstler durch Zuweisung von Aufgaben zu beschäftigen“, ¹⁴ hatte der Zürcher Stadtrat unter den Mitgliedern der Zürcher Gesellschaft Schweizerischer Maler, Bildhauer und Architekten (GSMBA) bereits 1920 einen ersten Wettbewerb zur Bemalung öffentlicher Gebäude ausgeschrieben, zur farbigen Gestaltung des Hauses zum Rüden etwa oder 1921 zu Wandmalereien im Durchgang zwischen Fraumünster und Stadthaus und zur Ausmalung der gewölbten Eingangshalle zum Amtshaus I. Die Schweizer Farbdiskussion stand unter einem anderen Stern. Nicht kosmische Farbvisionen oder mystische Farbklänge inspirierten zu farbiger Architektur, sondern Arbeitsbeschaffung durch Wiederbelebung einer mittelalterlichen Tradition, Strassenzüge mittels Farbe in Erscheinung treten zu lassen.

Grau in Grau

„Zürich, mit seinen aus klimatischen Gründen verputzten Altstadt-Riegelhäusern in steinerner Molasselandchaft, die nüchtern-graue Zwinglistadt in fast puritanisch anmutender Schlichtheit ihrer alten Bürgerhäuser soll farbig werden.“¹⁵ Über diesen radikalen Wandel in der Zürcher Innenstadt schrieb der Schweizer Architektur- und Kunsthistoriker Peter Meyer (1894-1984) mit grosser Genugtuung: „Unsere grau und gräulich getünchten Altstadthäuser tragen ihre mürrischen Farben nicht, weil diese bewusst bevorzugt oder beabsichtigt wären [...]. Das Grau ist Verlegenheit [...]. Ein paar Zürcher Hausrenovationen haben nun in letzter Zeit eine breite Bresche in diese graue Mauer der Philistosität gelegt.“¹⁶ Dabei beschränken sich Meyers Beschreibungen hauptsächlich auf Farbkombinationen von Erkern und Fresken, Fensterfassungen und Reklameschriften und deren Gesamtwirkung auf der Fassadenfläche.



11 Bruno Taut, *Wiedergeburt der Farbe*, 1925 (zit. nach Manfred Speidel, *Bruno Taut als Architekt des genossenschaftlichen Wohnungsbaus*, in: *Bruno Taut 1880-1938. Natur und Fantasie*, Ausstellungskatalog, Magdeburg, 11. Mai bis 30. Juli 1995, S. 211).

12 Brief von Bruno Taut an J. J. P. Oud vom 7. April 1924.

13 Zit. nach Manfred Speidel, *Magdeburg*, in: *Bruno Taut 1880-1938. Natur und Fantasie*, 1995, S. 201.

14 *Das farbige Zürich*, in: *Schweizerische Bauzeitung*, Bd. 80, Nr. 6, 5. August 1922, S. 63.

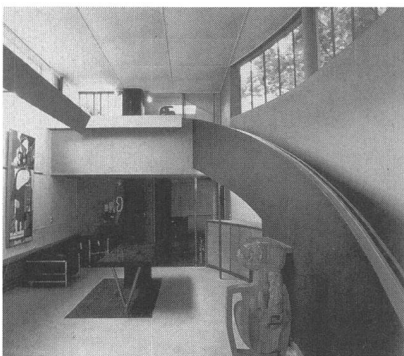
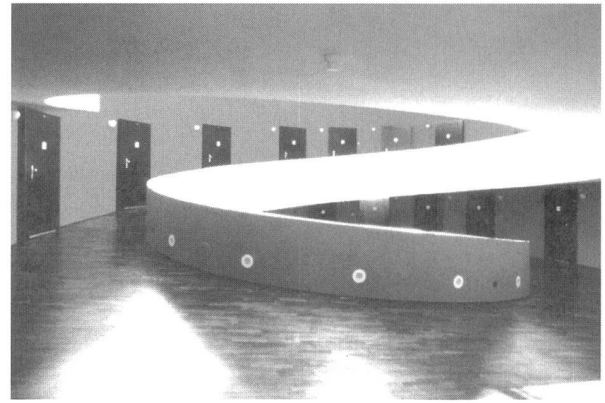
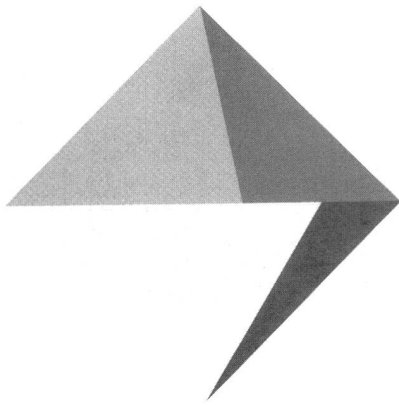
15 Ebd.

16 Peter Meyer, *Farbige Fassaden*, in: *Schweizerische Bauzeitung*, Bd. 84, Nr. 7, 16. August 1924, S. 82.

Abb. 5 *Magdeburg, Karte mit Bauten und Monumenten im neuen Farbenkleid*, 1921. Peter Meyer: „Wenn man den Grund aber harlekinartig in grosse Stücke zerschneidet, wie das in Magdeburg unter der Regierung Bruno Tauts versucht wurde, so geht die Fläche in Scherben.“ aus: *Stadtplanungsamt Magdeburg*: Bruno Taut, 20/1995.

Abb. 6 Theo van Doesburg, *Farbentwurf für einen Universitätsaal*, Architektorentwurf: C. van Eesteren, 1923. Die Farbflächen lösen den architektonischen Raum auf. aus: Evert van Straaten, *Theo van Doesburg, Kröller-Müller Museum, Otterlo 1995*

Abb. 7 Bruno Taut, *Glashaus auf der Ausstellung des Deutschen Werkbundes, Köln, 1914*. Lichtdurchfluteter Farbraum. aus: *Bruno Taut 1880-1938. Natur und Fantasie*, Magdeburg 1995.



„Sehnsucht nach Farbe“

1926 legte Stadtbaumeister Hermann Herter einen Plan zur Bemalung von Strassen und Plätzen vor, den er in Zusammenarbeit mit den Malern Giuseppe Scartezzini (Stadtgrundriss) und Augusto Giacometti (farbige Behandlung der Plätze) erarbeitet hatte.¹⁷ Demzufolge sollten „diejenigen Stellen herausgehoben werden, die nach ihrer Lage und Einfügung in das Stadtbild eine Betonung notwendig machen.“ Das Haus zum Rüden war „als farbiges Zentrum“ gedacht, wobei „nach dem Rathaus wie nach dem Helmhaus zu die Farbigkeit abzunehmen hätte.“ Des weiteren hätte die Farbigkeit nur in „geschlossenen Plätzen und Platznischen“ auftreten sollen. Limmatquai, Münsterhof, Stüssihofstatt, Strehlgasse, Hechtplatz und andere Plätze und Strassen hätten einen kräftigen Farbanstrich erhalten sollen. Wenig wurde ausgeführt. Die farbige Gestaltung der Altstadt wurde von der Öffentlichkeit mit „Besorgnis wegen allzugrosser Buntheit“¹⁸ verfolgt. Insbesondere boten die Entwürfe von Augusto Giacometti Anlass zu Kritik und Aufregung. Die Intensität der Farben schockierte Kritiker und Stadtzürcher: „Auf die Gefahr solcher allzu glühender Farbengebung ist schon mit allem Nachdruck aufmerksam gemacht worden. Wenn es aber hiess, man möge ruhig Giacometti einmal das Haus zum Rüden bemalen lassen, so möchten wir, bei allem Respekt vor der grossen, unter unsern einheimischen Künstlern ja einzigartigen farbig-dekorativen Begabung dieses Künstlers, auch von diesem gefährlichen Experiment abraten.“¹⁹

Gewiss, die Entwürfe waren farbig und prächtig. Giacometti selbst, aus dem später legendären Stampa im Bergell stammend, verbrachte die Sommer „bald in Venedig, bald in Marseille, bald in Algier oder in Tunis“²⁰, dort, wo die Farben unter der leuchtenden Sonne am intensivsten erschienen. Das Haus zum Rüden wurde erst 1936 in zurückhaltendem Blaugrau nach Vorschlag von Paul Bodmer farbig verputzt.

Komplementärkontrast

Giacomettis Rot-in-Rot-Entwurf für das Haus zum Rüden fiel allzu feurig und provokativ für den Geschmack seiner Zeit aus. Sein farbtheoretischer Ansatz hingegen gehörte schon im 19. Jahrhundert zu den unumstösslichen Erkenntnissen. Auf Chevreuls Darlegungen von 1839 über die Gesetzmässigkeiten der Komplementärfarben zurückgreifend, rätioniert Giacometti über seine intendierte Farbwahl: „Dass bei uns das Rot eine so starke Wirkung erzielt, hängt mit unsrer Landschaft zusammen, die, als Ganzes gesehen, grün ist. Das Blau des Sees, das Dunkelblau der Albiskette und das Blau des Himmels sind [...] eine der beiden Komponenten des Grüns. Sie heben es also nicht auf. In der Sahara, in Touggourt, wo die Lehmbauten rot wirken und alles in eine warme, farbig-e Atmosphäre eingebettet liegt, ist Grün die Komplementärfarbe. [...] Unser Paradies müsste logischerweise rot sein.“²¹ Giacomettis Überlegun-

17 Hermann Herter, *Das farbiges Zürich*, in: *Wegleitungen des Kunstgewerbemuseums der Stadt Zürich*, 73/1927, S. 12-16.

18 Peter Meyer, *Farbige Fassaden in Zürich*, in: *Schweizerische Bauzeitung*, Bd. 86, Nr. 20, 14. November 1925, S.246.

19 *Neue Zürcher Zeitung*, 28. August 1927.

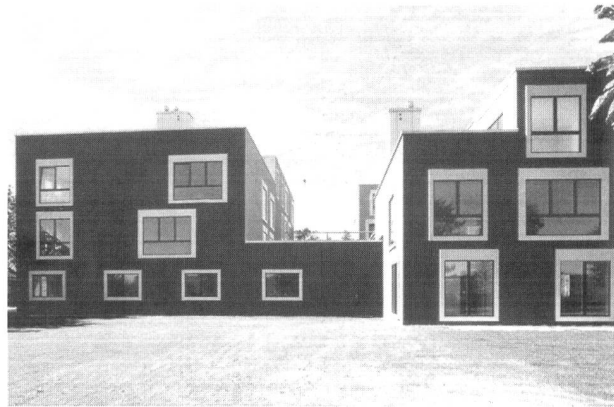
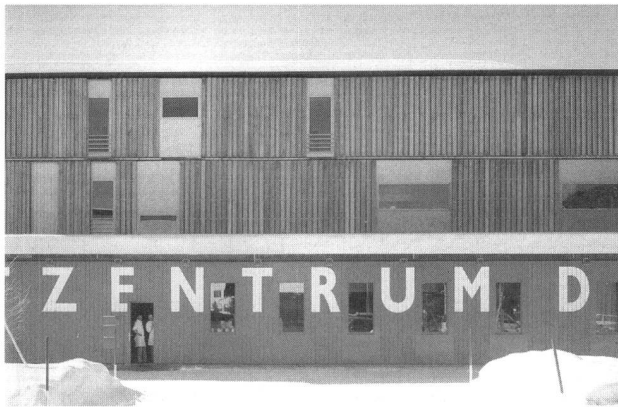
20 Augusto Giacometti, *Die Farbe und Ich*, Zürich 1934, S. 8. Die aussergewöhnliche Farbintensität seiner Fresken kann in der Eingangshalle des Amtshauses I in Zürich heute noch bewundert werden.

21 Ebda., S. 51-52.

Abb. 8 Max Bill, *Kompression 4:3:2:1*. 1960. aus: *archithese* 2/1997.

Abb. 9 Le Corbusier, *Gemäldegalerie der Villa La Roche*, Paris, 1923. Der Maler-Architekt setzt die Farben gezielt ein: Die Farbanstriche unterscheiden sich im Ton von Wand zu Wand. Die dunkle Rampenbrüstung tritt im Raum vor.

Abb. 10 Marianne Burkhalter, Christian Sumi, *Hotel Zürichberg*, Zürich, 1995. Die Farben sind so eingesetzt, dass die Wahrnehmung des Raumes gesteigert wird. aus: *Architektur und Farbe*, Berlin 1997.



gen lassen sich mit Herters Vorstellung des Hauses zum Rüden „als farbiges Zentrum“ mühelos verbinden. Ebenso mit Le Corbusiers physiologisch-physikalischer Auffassung der Farbe: „Rot fixiert die Präsenz der Wand.“²² Aussenräume werden zu Innenräumen im städtischen Gefüge.

Farbe(n) der Zukunft

In den zwanziger Jahren wurde das Thema der farbigen Architektur stark diskutiert und unter verschiedenen Vorzeichen praktiziert. Farbe wurde ebenso im sozialen Wohnungsbau wie in der Erneuerung mittelalterlicher Stadtkerne eingesetzt. Es ist nicht zu leugnen, dass Farbe – um es in Sigfried Giedions Terminologie auszudrücken – ein konstituierendes Element in der Architektur war und ist.²³ Die Praxis und die neuerlichen lustvollen Diskussionen seit den achtziger Jahren beweisen, dass Max Bills Aussage „Farbe hat in der Architektur nichts zu tun“²⁴ nicht (mehr) zutrifft. Neu ist gegenwärtig die Trennung von Architekt und Künstler bzw. Maler. Einst bestimmten Bruno Taut, Hans Schmidt und Le Corbusier in Eigenregie die Farbgestaltung ihrer Bauten. Heute macht sich eine gewisse Scheu unter den Architekten breit. Die Farben der Wohnüberbauung Broëlberg in Kilchberg von Annette Gigon und Mike Guyer²⁵ entstanden etwa in Zusammenarbeit mit dem Künstler Harald F. Müller, und für das Sportzentrum Davos entwickelte Adrian Schiess das Farbkonzept.²⁶ Fläche und Abstraktion, Betonung von Körper und Raum, Gegenüberstellung von Innen und Aussen sind bevorzugte Themen in der zeitgenössischen Farbgebung. Vereinfacht könnte man sagen, dass zu Beginn des Jahrhunderts sich die Farbe zwar vom Ornament löste, aber in enge Bindung mit der Fläche trat.

In den neunziger Jahren – nach der postmodernen Fragestellung nach Gesetzmässigkeiten – betreten nur wenige Architekten dieses äusserst heikle und schwierige Terrain der Farbgebung. Ein ins 21. Jahrhundert weisender Akzent setzte Jean Nouvel mit dem Bau des Kultur- und Kongresszentrums Luzern. Im Gegensatz zu Peter Zumthors poetisch-pastoraler Auffassung von Farbe ist bei Nouvel das Vornehm-Düstere (wenn nicht Mysteriös-Dekadente) in der Farbwahl vorherrschend, eine Verflechtung von tradierte und auf die Natur verweisende Farbsymbolik. Wenn der Architekt das Innere des Konzertsaals – einem Himmelszelt ähnlich – blau konzipierte – Schinkels Bühnendesign zu Mozarts Zauberflöte in Erinnerung rufend – und Galeriebalustraden und aufschliessbare Tonkammern im klassischen Theaterrot als Kontrast definierte,²⁷ so zeigen sich Wände und Balustraden heute ganz in Weiss – eine offensichtliche Rückbindung an die „weisse“ Moderne.



22 Arthur Rüegg (Hrsg.), *Le Corbusier - Polychromie architecturale, Le Corbusiers Farbenklaviaturen von 1931 und 1959*, 3 Bände im Schuber, deutsch/französisch/englisch, Birkhäuser-Verlag für Architektur, Basel/Berlin/Boston, 1997, S. 99.

23 Empfehlenswerte Lektüre für den schweiz. Kontext um die Jahrhundertwende: Stefanie Wettstein, *Ornament und Farbe. Zur Geschichte der Dekorationsmalerei in Sakralräumen der Schweiz um 1890*, Verlag Niggli AG, Schweiz/Liechtenstein 1996.

24 Zitiert nach: Oskar Putz, *Bindung und Autonomie der Farbe am Bau. Thesen zur Polychromie*, in: *archithese* 6/1994, S. 46.

25 *Fenster Fassade*. Annette Gigon/Mike Guyer, ETHZ Professur Arthur Rüegg, Zürich 1998. Interessante Diskussion um das Verhältnis von Kunst und Architektur: Philip Ursprung, *Lipstick Traces, Künstler: Harald F. Müller*, Singen, in: *Deutsche Bauzeitung* 11/1997, S. 64-69.

26 Stefanie Wettstein, *Zwischenraum hindurchzuschauen. Neubau Sportzentrum Davos 1996*, in: *archithese* 2/1997, S. 50-55.

27 Jan Capol, *Die Farben des Kluges*, in: *Hochparterre*, 6-7/1996, S. 25-28.

Abb. 11 Annette Gigon und Mike Guyer, Sportzentrum Davos, 1996. Für die Aussenfassaden beschränkte sich der Künstler Adrian Schiess auf die drei Grundfarben Rot, Blau und Gelb. Photo: Heinrich Helfenstein, *archithese* 2/1997.

Abb. 12 Annette Gigon und Mike Guyer, Wohnüberbauung Broëlberg, Kilchberg, 1996. Die Aussenfassaden sind in einem dunklen, der Natur entlehnten Brauntönen gehalten, der Innenhof wird durch einen hellen Orangeton in einem Farbraum verwandelt. Photo: Heinrich Helfenstein, siehe Anm. 25.

Abb. 13 Jean Nouvel, Kultur- und Kongresshaus Luzern, 1998. Die in Baukörper fragmentierten Fassaden werden durch die dunkel gehaltene Farbe zusammengefasst und dezent in den Hintergrund gerückt, sodass das aussergewöhnlich weit auskragende Dach in der Wirkung überhöht wird. Photo Verena Schindler.