

Zeitschrift:	Trans : Publikationsreihe des Fachvereins der Studierenden am Departement Architektur der ETH Zürich
Herausgeber:	Departement Architektur der ETH Zürich
Band:	- (2017)
Heft:	30
Artikel:	Es gibt nicht mehr das rosa Zimmer
Autor:	Potgter, Wilko
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-918683

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: 12.01.2026

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

Es gibt nicht mehr das rosa Zimmer *Wilko Potgeter*



fig. a Karl Friedrich Schinkel, das rosa Zimmer im Schloss Charlottenhof, Potsdam, 1826–1829.
Fotografie: Klaus Frahm

«Ich habe mit Freude festgestellt, dass mein persönlicher Geschmack konstanten analogen Äusserungen des gesunden, kräftigen Menschen entsprach.»¹ Le Corbusier

Die Darstellung durch Schwarz-Weiss-Fotografien lässt die Farbpalette der klassischen Moderne schnell auf das Weiss der vorherrschenden Putzhüllen schrumpfen und einen Diskurs über die Verwendung von Farbe übersehen, der für die Anfangsphase des 20. Jahrhunderts relevant ist. Führende Protagonisten der damaligen Avantgarde haben sich ausführlich mit der Farbe in der Architektur beschäftigt, als Beispiele können die niederländische Gruppe De Stijl oder der deutsche Architekt Bruno Taut genannt werden. Auch Le Corbusier, der 1917 aus der Schweiz nach Paris gezogen war und dort schnell zu einer der einflussreichsten Figuren der frühen Moderne wurde, entgeht dieser Diskurs nicht. Während er in seinem 1923 erschienenen Traktat *'Vers une architecture'* noch keine Aussage zur Farbe macht, schreibt er im ersten Band des *'Œuvre complète'* bezüglich der gleichzeitig entstandenen Villa La Roche, hier wären «les premiers essais de polychromie»² ausgeführt. Und tatsächlich kann dieses Haus als Schlüsselwerk zur Entwicklung einer differenzierten Farbtheorie gesehen werden.

Charles Edouard Jeanneret lernte 1918, im Jahr nach seiner Ankunft in Paris, den Schweizer Bankier Raoul La Roche kennen, der ein Mäzen der damals aktuellen kubistischen Kunst war.³ Jeanneret diente ihm als Berater für den Aufbau seiner Sammlung, was natürlich dazu führte, dass nun Werke des Purismus, der von Jeanneret und Amédée Ozenfant gegründeten Stilrichtung der Kunst, in diese Sammlung Einzug erhielten, nicht zuletzt Werke von Jeanneret selbst, der sich in seinen frühen Jahren in Paris noch vor allem als Maler und weniger als Architekt verstand. Für die so aufgebaute Sammlung benötigte der Junggeselle La Roche mit der Zeit mehr Platz, als seine Stadtwohnung bieten konnte. Der sich seit kurzem Le Corbusier nennende Jeanneret hatte zu dieser Zeit seine Vorliebe für die Architektur wiederentdeckt und nahm sich der Aufgabe daher gern an.

Schon seit 1923 versuchte Le Corbusier, auf einem Grundstück im Inneren eines Blockrandes im noblen Stadtteil Auteuil des 16. Arrondissements von Paris ein Projekt zu entwickeln. Das Auftreten von Raoul La Roche als Bauherr führte zur Planung eines Doppelhauses, in dessen eine Hälfte mit grosszügigem Galerietrakt La Roche mit seiner Sammlung zog, während die andere Hälfte Le Corbusiers Bruder Albert Jeanneret zusammen mit seiner Frau Lotti Raaf bewohnte.⁴ Der für La Roche entwickelte Teil liess dem jungen Architekten durch die für die Kunstsammlung benötigten Räume ein hohes Mass an gestalterischer und programmatischer Freiheit. Dies führte dazu, dass die Villa La Roche als wichtigstes Schlüsselwerk von Le Corbusiers Bauten der Zwischenkriegszeit gesehen werden kann,⁵ die in der Formulierung der *'Fünf Punkte zu einer neuen Architektur'* (1927) und dem Bau der Villa Savoye (1928–1931, Poissy) zu einem vorläufigen Höhepunkt kommen. Hier werden für seine eigene Architektur wichtige Elemente wie die Rampe, die *'pilotis'*, der Dachgarten und das Langfenster erstmals eingesetzt, was einen Ausblick auf seine weitere Architektur erlaubt. Auch die Verwendung von Farbe im Inneren des Gebäudes muss als wegweisend für ein generelles Farbverständnis Le Corbusiers gesehen werden.

Dieses Farbverständnis lässt sich gut anhand eines Manuskripts nachvollziehen, das Le Corbusier im Zusammenhang mit der Veröffentlichung der ersten Salubra-Kollektion 1929 erstellt, jedoch nie publiziert hat.⁶ Für Salubra, einen Tapetenfabrikanten in Basel, entwickelte Le Corbusier eine Kollektion hauptsächlich einfarbiger Tapeten in einer als «Farbenklassiavturen» benannten Farbauswahl. Da ein Architekt scheinbar

fig. b Le Corbusier, Villa La Roche, Paris, 1923–1925. Streiflicht auf der gelben Wand der Gemäldegalerie, Zustand Januar 2017. Fotografie: Wilko Potgeter

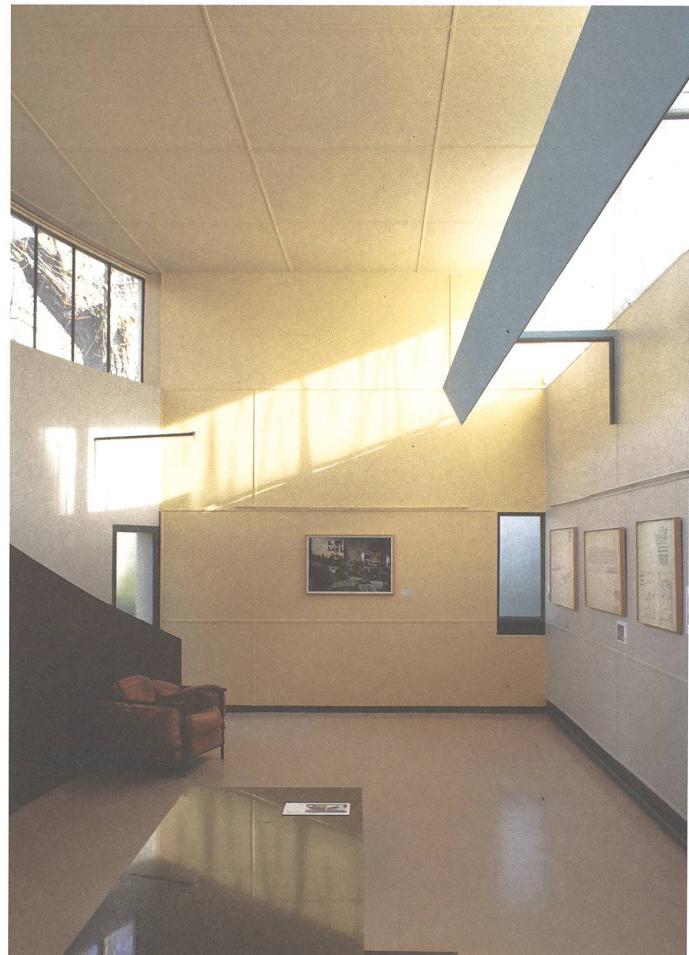


fig. c Le Corbusier, Villa La Roche, Paris, 1923–1925. Das rosa Esszimmer, Zustand Januar 2017. Fotografie: Wilko Potgeter



nicht direkt zugeben möchte, an der Herstellung von Tapeten beteiligt zu sein, entschied man sich für eine Vermarktung als «Oelfarbenanstrich in Rollen», dem die Eigenschaften «waschbar, elastisch und sogar wärmedämmend»⁸ zugeschrieben wurden.

Seine Suche nach der eminent architektonischen Farbigkeit führte Le Corbusier in diesem Text zu der Schlussfolgerung, dass «am frappierendsten [...] die Vorherrschaft von unverfälschtem Weiss»⁹ ist. Er liegt damit ganz auf einer Linie mit einer frühen klassischen Moderne, die in ihrer äusseren Hülle geprägt ist vom weissen Putz. Das scheinbar unverfälschte dieses monochromen Erscheinungsbildes, wie es exemplarisch in der Weissenhofsiedlung in Stuttgart zu beobachten ist, erinnert an die Antikenrezeption vor der Entdeckung der Polychromie. Die Vorstellung einer monochromen Antike suggerierte eine Absolutheit der Architekturform an sich, die als reines Hell in edler Einfalt und stiller Grösse erstrahlt. Ganz diesem Ideal der Architektur als «kunstvolle[s], korrekte[s] und grossartige[s] Spiel der unter dem Licht versammelten Baukörper»¹⁰ folgend ist auch die Villa La Roche, wie Corbusiers Pariser Villenbauten der 1920er Jahre ganz allgemein, aussen in hellem, monochromem Putz gehalten. Diese Nichtfarbigkeit setzt sich in der Eingangshalle fort, die nicht nur deshalb eher als Verlängerung des Aussenraumes denn als Innenraum betrachtet werden muss. Das am rechten Rand des Galerietrakts in die Fassade gesetzte Fenster findet seine Fortsetzung in der Öffnung der Wandscheibe beim Eintritt in die Passarelle, sodass die innere Wand wie eine Fortsetzung der äusseren Fassade erscheint. Auch der kleine Balkon am Ende der Treppe zur Galerie assoziiert eher eine Verwendung als Element des Aussen- denn des Innenraumes. Dies scheint eine bewusste Anlage zu sein, trennt die Halle doch zwei grundsätzlich verschiedene Teile des Hauses: den klassisch organisierten Wohntrakt von dem ganz den Idealen der klassischen Moderne verschriebenen Galerietrakt.

Diese Trennung von klassisch und modern lässt sich an vielen Beispiel belegen. So besteht der Wohntrakt aus klassischen Räumen, begrenzt durch vier gerade Wände, während der Galerietrakt sich ganz dem Prinzip der ‚promenade architecturale‘ verschreibt. Dieses, für die späteren Entwürfe Le Corbusiers so grundlegende Raumverständnis, wird tatsächlich erstmals im Zusammenhang mit der Villa La Roche genannt.¹¹ Der Raum wird als Kontinuum angesehen, das in der Bewegung erfahren wird. Klar entworfene Durchblicke verbinden die nicht mehr getrennt zu betrachtenden Räume. Die Vorstellung einer fließenden Bewegung wird noch unterstrichen von Elementen wie der geschwungenen Aussenwand oder der in der Villa La Roche erstmals eingesetzten Rampe, die die Faszination für die Bedürfnisse der Fortbewegungsmittel der neuen Zeit in ein architektonisches Element überführt.

Diese neue Auffassung von Raum drückt sich auch in einer neuen Verwendung von Farbigkeit aus, die ganz bewusst definiert wird als Abgrenzung von einer Architektur «im Geiste des 19. Jahrhunderts, der servil in den Dienst der platten Forderungen eines bürgerlichen Geistes gestellt wurde.»¹² Dieser wird unterstellt, die Räume durch individuelle Farbigkeit der Tapisserien auf sich selbst zu beziehen und zu einzelnen «gepolsterten Schmuckkästchen»¹³ werden zu lassen.

Als Beispiel eines solchen Farbverständnisses kann Karl Friedrich Schinkels Schloss Charlottenhof (1826–1829, Potsdam) gesehen werden, das der junge Jeanneret im Rahmen eines Aufenthaltes in Berlin besucht hat.¹⁴ Während Le Corbusiers frühe Bauten wie die Villa Schwob (1916, La Chaux-de-Fonds) noch dem später verdammten klassischen Farbverständnis folgen,¹⁵ will sich der moderne Architekt nun davon lösen: «Häufig ist es unmöglich, ein bestimmtes Zimmer rosa oder blau oder gelb zu machen, denn es ist eng mit dem Nach-

barraum verbunden; es gibt nicht mehr «das rosa Zimmer», «das gelbe Zimmer», «das blaue Zimmer».»¹⁶ 1923, also während Le Corbusier am Entwurf der Villa La Roche arbeitete, fand in Léonce Rosenbergs «Galerie de l'Effort Moderne» in Paris eine von Theo van Doesburg organisierte Ausstellung zum Werk der Gruppe De Stijl statt. Le Corbusier kam hier mit einer neuen Vorstellung der Verwendung von Farbigkeit, wie sie von der Gruppe vertreten wurde, in Berührung. Bezeichnend ist das Werk «Contra-Construction» (1923) Theo van Doesburgs. Einhergehend mit der Auflösung der klassischen Raumvorstellung wird Farbe zur Betonung einzelner Wandscheiben verwendet, die jedoch nicht in ihrer vollen baulichen Dicke gleichfarbig behandelt, sondern in einzelne Oberflächen zerlegt werden. Diese neue Auffassung eignet sich Le Corbusier nun für den Bau der Villa La Roche an. Die einzelnen Wände des Galerietrakts werden in unterschiedlichen Pastelltönen gestrichen, wobei verschiedene Farben an den Ecken aufeinandertreffen. Le Corbusier selbst verweist nicht auf den offensichtlichen Einfluss De Stijls, auch wenn dieser gut dokumentiert ist.¹⁷ Man kann sogar davon ausgehen, dass er ihn bewusst verschweigen wollte, wie eine Anekdote belegen soll: «Pikant ist in diesem Zusammenhang, dass Le Corbusier ein während des Baus der Villa im Mai 1924 eingesandtes handgeschriebenes Traktat van Doesburgs über die Farbe in der Architektur, das für die Publikation in *L'Esprit Nouveau* bestimmt war, ohne Aufhebens im Archiv der Redaktion der Zeitschrift verschwinden liess.»¹⁸

Der modernen Farbverwendung des Galerietraktes wird im Wohntrakt der Villa ein Beispiel des als überkommen bezeichneten einfärbigen Raumes entgegengestellt. Ähnlich dem gleichfarbigen Zimmer in Schinkels Charlottenhof werden im Esszimmer alle Wände und sogar die Decke monochrom in heller gebrannter Siena gestrichen, sodass der Raum zu einem mehr als didaktischen Exempel des für Tod erklärten rosa Schmuckkästchens wird.

Als klare Abgrenzung vom Farbkonzept De Stijls können die von Le Corbusier verwendeten Farben gesehen werden, vor allem in der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg. Auf seiner Suche nach einer Prämisse für eine Ableitung der zu verwendenden Farben landet er nicht bei den Primärfarben Blau, Rot und Gelb. Vielmehr sucht er nach «klar charakterisierte[n] Farben, deren Verwendung damals wie heute so universell ist, dass man sie als ewig gültig betrachten kann.»¹⁹ Le Corbusier beschreibt, wie er sich durch das Studium «an allen Orten der Erde» davon überzeugen konnte, dass immer «dieselben die Umgebung bestimmenden Farben»²⁰ auftreten. Aufbauend auf der Idee, sich von chemisch entwickelten Farbtönen abzuwenden und eine Beschränkung auf in der Malerei verwendete, alt bekannte natürliche Pigmente einzuführen, entwickelt sich eine Skala aus Weiss, Schwarz, Ultramarin, Blau, Englischgrün, Ockergelb, ungebrannter Siena, Zinnoberrot, Karmin, Englischrot und gebrannter Siena. Diese Skala erinnert an die noch als Künstler im Zusammenhang mit der Entwicklung des Purismus definierte, «grande gamme» genannte Farbreihe.²¹ Hier einen Zusammenhang zu sehen zwischen der Arbeit Le Corbusiers als Maler und den in seiner Architektur verwendeten Farben, liegt offensichtlich auf der Hand.

Corbusiers Verwendung von Wandfarbe auf neutralem Grund eliminiert natürlich eine direkte Materialqualität. Anders als andere Protagonisten wie Ludwig Mies van der Rohe oder Adolf Loos scheint ihn vor der Entwicklung des «béton brut» eine aus der Materialhaptik und -optik erzeugte Raumstimmung nicht zu interessieren. Stattdessen verfolgt er ein sehr viel abstrakteres Konzept, indem er die entwickelten Farbenklaviaturen im Rahmen der Salubra-Kollektion unter den Begriffen «Raum», «Himmel», «Samt», «Sand», «Mauer» und «Landschaft» zusammenfasst. Er scheint zu versuchen, seinen Verzicht auf eine

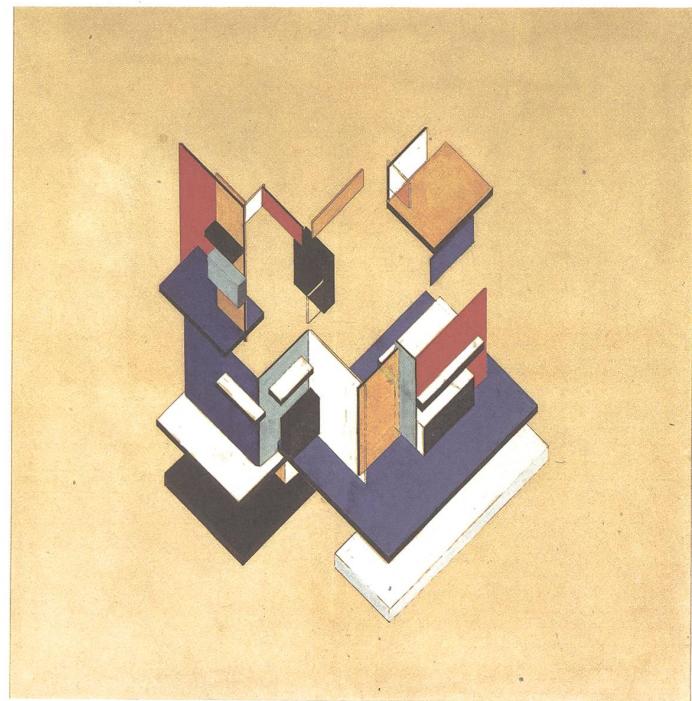


fig. d Theo van Doesburg, (1883–1931): Contra-Construction. Axonometric project for a private house (in collaboration with Cornelis van Esteren, 1923). New York, Museum of Modern Art (MoMA). Gouache and ink on paper, sheet 22 x 22" (57,1 x 57,1 cm). Edgar J. Kaufmann Jr. Fund. Acc. n.: 149.1947. © 2017. Digital image, The Museum of Modern Art, New York / Scala, Florence



fig. e Le Corbusier, Villa La Roche, Paris, 1923–1925. Hellblau im Halbdunkel des Ganges, Zustand Januar 2017. Fotografie: Wilko Potgeter

aus dem Material begründete Ästhetik dadurch zu umgehen, dass er durch die applizierte Farbe der Wand einen Teil dieser Materialität in Form einer sehr abstrakten Vorstellung zurückgibt. Er selbst beschreibt seine Farben als «unter muralem Aspekt»²² zusammengestellt, erkennt also die Notwendigkeit, die Wand nicht einfach als abstrakten Begriff zu fassen, sondern diese Vorstellung zurückzubinden an die Idee der gemauerten Wand. Diese sehr abstrakte Idee wird begründet durch die Annahme evokativer Qualitäten. Obwohl Le Corbusier immer wieder beteuert, er sei sich der Subjektivität solcher Qualitäten bewusst, zählt er doch darauf, dass sich zum Beispiel an Blau «Empfindungen von Zartheit, Ruhe, Gewässerlandschaft, Meer oder Himmel» binden.²³ Ein Glück, dass er feststellen konnte, dass seine eigenen Vorstellungen denen eines gesunden, kräftigen Menschen entsprechen!²⁴

Weniger Abstrakt ist ein wesentlich klareres und im Galerietrakt der Villa La Roche konsequent umgesetztes Verständnis zwischen dem Verhältnis von Farbe und Licht. «Jede Farbe (Ton und Tonwert) tendiert entweder zum Licht (Wärme, Fröhlichkeit, Freude, Ungestüm) oder zum Schatten (Kühle, Ausgeglichenheit, Melancholie, Traurigkeit).»²⁵ Direkt von der Sonne beschienene Wände, wie zum Beispiel die kurze Seite des Galerietrakts der Villa La Roche, sind in warmen Tönen gehalten, während Wände im Halbschatten in kalten Tönen erscheinen. Ein Beispiel für diesen Fall sind die im Schatten liegenden Rückseiten der weissen Wände in der grossen Halle, die in einem hellen Blau gestrichen sind – ein Effekt, der umso stärker wirkt, als so von einem in der Halle stehenden Betrachter nur die Reflektion des Blaus auf die nahen weissen Wände wahrgenommen wird.

Diese Orientierung der Farbigkeit am Licht ist jedoch ebenfalls keine Erfindung Le Corbusiers. 1919, also zehn Jahre vor der Veröffentlichung der Salubra-Kollektion und vier Jahre vor dem Beginn der Beschäftigung mit der Villa La Roche, gibt Bruno Taut unter dem Titel «Beobachtungen über Farbenwirkung aus meiner Praxis» eine im Sinn gleiche Definition der Verwendung von Farbe: «Licht und Farbe! Beide gehören zusammen, und im farbigen Raum muss die Farbe der Decke, der Wände, des Bodens mit dem Licht zu einer Einheit verschmelzen. Daraus folgt, dass nicht die Konstruktion des Baues über die Farbenverteilung entscheidet, sondern das Licht, wie es von den Wänden zurückgeworfen und aufgenommen wird oder Schatten gibt. Eine Wand gegen das Licht kann tief, z.B. blau, die Wand mit Streiflicht orange, die reflektierende chromgelb und diejenigen unmittelbar an der Lichtquelle rein weiss sein».«²⁶ Gerade der letzte Satz liest sich wie eine Beschreibung des Galerietraktes der später erbauten Villa La Roche.

Die Beziehung von Farbe und Licht führt Le Corbusier noch zu einer weiteren Erkenntnis. Die als Gegensatz zur ebenen Oberfläche gesehenen plastischen Volumina vertragen keine Polychromie: «Der Geist der Klarheit sollte uns also zu der Forderung führen, dass Polychromie auf ebenen Oberflächen natürlich ist, dass sie aber die Volumina tötet, die unter dem Zeichen des Lichts [...] konzipiert wurden. Also könnte Plastisches monochrom sein und Ebenes polychrom.»²⁷ Dieses Töten der Volumina kann jedoch bewusst als Strategie verwendet werden, wie bei den in der Galerie der Villa La Roche stehenden Objekten. So werden der Kamin und die Rampe in dunklen Brauntönen gehalten und dadurch optisch von den helleren Wänden getrennt.

Diese puristische Vorstellung wird im späteren Werk Le Corbusiers stark relativiert. Betrachtet man Le Corbusiers Skulpturen aus der Nachkriegszeit, so annuliert er die Forderung nach Einfarbigkeit der Plastik. Seine eigenen Werke auf diesem Gebiet erstrahlen in einer Kakophonie unterschiedlichster Farben. Statt den selbst aufgestellten Prinzipien

zu folgen, scheint er hier eher eine von Bruno Taut 1921 in «Fröhlicht» beschriebene Position zu vertreten: «[d]ie Farbe gab der Form erst das echte Leben.»²⁸

Das Aufgeben klar bezeichneter Prinzipien ist im Werk Le Corbusiers nichts Ungewöhnliches. So halten sich die wenigsten seiner Nachkriegsbauten konsequent an die so eindeutig definierten «Fünf Punkte zu einer neuen Architektur», die im Rahmen der Bauten für die Weissenhofsiedlung definiert wurden.²⁹ Als Beispiel für die Konstanten und Veränderungen in seinem Farbverständnis lässt sich exemplarisch der posthum fertiggestellte Pavillon in Zürich betrachten. Hier tauchen statt den zurückhaltenden Tönen der frühen Jahre die kräftigeren und dunkleren Farben der späteren Salubra-Kollektion aus dem Jahr 1959 auf. Statt pastellenen Blau- und Gelbtönen herrschen ab dem Zweiten Weltkrieg kräftige Töne von Grün, Rot und Gelb an Le Corbusiers Bauten vor. Dies kann nicht als Abkehr von der edlen Skala gesehen werden, da diese neuen Farben zwar in selbstbewussteren Tönen angemischt werden, aber auf den schon früher beschriebenen Pigmenten basieren. Auch das Prinzip des in Flächen dekonstruierten Raumverständnisses lässt sich noch nachvollziehen. So sind im Dach des Pavillons einzelne plane Flächen in je einer Farbe gehalten, ganz in der von De Stijl übernommenen Tradition. Die bunten Emaille-Paneele der Fassade wirken jedoch verspielt, nicht mehr so kategorisch wie das Weiss der frühen Bauten. Ebenfalls vollständig verschwunden ist der Gedanke des Zusammenspiels von Licht und Farbe. Es lässt sich keine Wertung der Farben anhand ihrer Lage zur Sonne erkennen.

Das Beispiel der Farbverwendung in der Villa La Roche zeigt eine für Le Corbusier nicht untypische Arbeitsweise auf. In seinen frühen Jahren definiert er, in Anlehnung an vorhandene Strömungen der Avantgarde, sehr strikte Prinzipien, die sich auf angeblich wissenschaftliche Erkenntnisse berufen. So schreibt er über die Verwendung von Farbe, seine Theorie basiere auf Zusammenhängen, «die so sehr gesichert sind, dass die moderne Medizin sich ihrer bemächtigt in der Hoffnung, bestimmte Krankheiten dadurch behandeln zu können, dass sie den Patienten in eine farbliche Umgebung versetzt.»³⁰ Eine Erläuterung, was seine künstlerischen Überlegungen mit diesen medizinischen Kenntnissen verbindet, bleibt er schuldig.

- 1 Le Corbusier, «Polychromie Architecturale», in: Arthur Rüegg (Hrsg.), *Polychromie architecturale. Le Corbusiers Farbenklaviaturen von 1931 und 1959 / Le Corbusier's Color Keyboards from 1931 and 1959 / Les claviers de couleurs de Le Corbusier de 1931 et de 1959*, 3 Bde., Basel 1997, Bd. 1, S. 108.
- 2 Le Corbusier, «Deux hôtels particuliers à Auteuil», in: Willy Boesiger, Oscar Stonorov (Hrsg.), *Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Œuvre complète 1910–1929*, Zürich 1930, S. 60.
- 3 Vgl. Stanislaus von Moos, «Le Corbusier, Elemente einer Synthese», Frauenfeld 1968, S. 67.
- 4 Für eine ausführliche Baugeschichte siehe Timothy J. Benton: *Le Corbusiers Pariser Villen aus den Jahren 1920 bis 1930*, Stuttgart 1984.
- 5 Vgl. Rüegg 1997 (wie Anm.1), S. 20.
- 6 Abdruck in: ebd., S. 95–143.
- 7 Le Corbusier, *Salubra-Tapeten von Le Corbusier*, in: «Das Werk. Architektur und Kunst», 18, 1931, S. 55.
- 8 Le Corbusier 1997 (wie Anm.1), S. 137.
- 9 Ebd., S. 103.
- 10 Le Corbusier, «Ausblick auf eine Architektur», 6. Aufl. Basel 2013, S. 43.
- 11 Le Corbusier 1930 (wie Anm.2), S. 60.
- 12 Le Corbusier 1997 (wie Anm.1), S. 111.
- 13 Ebd.
- 14 Rüegg 1997 (wie Anm.1), S. 18.
- 15 Ebd.
- 16 Le Corbusier 1997 (wie Anm.2), S. 115.
- 17 Vgl. Bruno Reichlin, «Le Corbusier vs. De Stijl», in: Yve-Alain Bois, Bruno Reichlin, Nancy J. Troy, *De Stijl et l'architecture en France*, Ausst.-Kat., Liège / Bruxelles 1985.
- 18 Rüegg 1997 (wie Anm.1), S. 22.
- 19 Le Corbusier 1997 (wie Anm.1), S. 103.
- 20 Ebd.
- 21 Amédée Ozenfant, Charles-Edouard Jeanneret, «Le Purisme», in: *L'Esprit Nouveau*, 4, 1921, S. 369–286.
- 22 Le Corbusier 1997 (wie Anm.1), S. 137.
- 23 Ebd., S. 138.
- 24 Ebd., S. 108.
- 25 Ebd., S. 99.
- 26 Bruno Taut, «Beobachtungen über Farbenwirkung aus meiner Praxis», in: *Die Bauwelt*, 38, 1919, S. 12.
- 27 Le Corbusier 1997 (wie Anm.1), S. 104.
- 28 Bruno Taut, «Farbe im äußeren Raum», in: «Fröhlicht», 1, 1921, abgedruckt in: ders., «Fröhlicht 1920–1922. Eine Folge für die Verwirklichung des neuen Baugedankens», hrsg. von Ulrich Conrad, Reihe Bauwelt Fundamente, 8, Frankfurt / Berlin, 1963, S. 98–102, hier S. 101.
- 29 Alfred Roth, «Zwei Wohnhäuser von Le Corbusier und Pierre Jeanneret», Stuttgart 1927.
- 30 Le Corbusier 1997 (wie Anm.1), S. 99.