

Zeitschrift: Bauen + Wohnen = Construction + habitation = Building + home : internationale Zeitschrift

Herausgeber: Bauen + Wohnen

Band: 29 (1975)

Heft: 10: Sanierungen = Réorganisations = Reorganizations

Artikel: Die Sprache der Farbe in der Architektur

Autor: Scholl, Helga

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-335274>

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: 17.03.2025

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

Die Sprache der Farbe in der Architektur

Alle für uns sichtbaren Erscheinungen erhalten ihre erkennbare Gestalt, ihre Form, durch Licht und Farbe. Licht, Form, Farbe sind das »Rohmaterial der menschlichen Wahrnehmung«. Licht ist die Voraussetzung für alle menschlichen Aktivitäten, – für das Leben. Ohne Licht ist der Mensch blind. Form und Farbe sind die Faktoren der Identifikation von Phänomenen, der Erkennbarkeit von Erscheinungsformen der Gegenstände, der kubischen und flächigen Elemente und der Räume, die durch sie gebildet werden. Formen von Flächen und Körpern können wir auch ohne ihre Eigenfarbe identifizieren, z. B. im Schwarzweiß-Film; Farben ohne Form können nur auf uns wirken, indem sie Gefühle oder Empfindungen auslösen, jedoch meist verknüpft mit Assoziationen gegenständlicher Art.

Farbe wäre für unser Auge nicht existent, erschiene sie uns nur in einer Farbe. Eine rosarote Welt wäre als »Rosarot« für uns nicht wahrnehmbar. Eine Farbe ist nur existent, sie lebt im Zusammenhang, im Kontrast, in der Spannung zu anderen Farben: »Die Farbe existiert nur durch die andere Farbe« (Mondrian). Eine grüne Wiese ist für uns grün in dem Bewußtsein, im Wissen: es gibt noch gelbe Blumen, rote Dächer, blauen Himmel.

Die Frage: Wie wirkt die Farbe »Rot« auf den Menschen? oder die Kinderfrage: Was ist Deine Lieblingsfarbe? sind deshalb, so gestellt, falsch. Denn bei dem Wort »Rot« oder »Blau«, »Grün« entstehen bei jedem Menschen sofort Assoziationen, Vorstellungen privater oder allgemeiner Erinnerung.

Da die Farbe nur durch ihre Umgebung, von der sie sich abhebt, ihren Wert, ihre Bedeutung und Wirkung erlangt, kann nicht nach einer Farbe als solche und ihrer Wirkung gefragt werden, sondern nach einer Farbe in ihrer farblichen Umgebung: also nach der Farbe in ihrer räumlichen Situierung. Die Frage muß deshalb lauten: Wie wirkt die Farbe „reines Rot« auf dieser Wandfläche von 4 m², oder auf diesem Gegenstand in *der räumlichen Situierung*, in dem Licht, in dem farblichen Zusammenhang, etc.? Die gleiche komplexe Fragestellung gilt auch für Farbkombinationen. Auch hier kann nicht gefragt werden: Wie paßt »Rot« zu »Blau«? Die Frage muß genauso präzise Gegenstand, Fläche, Zusammenhang, Umgebung, Situierung, etc. umfassen.

Auf einem weißen Stück Papier – auf einer neutralen, so begrenzten, zweidimensionalen »Welt« – sind zunächst alle Farbkombinationen möglich; vor allem kann man einmal Fixiertem aus dem Wege gehen, es in einer Mappe verschwinden lassen. Diese Ungebundenheit und Unverbindlichkeit ist der große Vorteil der Malerei, die im Positiven eine eigene kleine, »freie« Welt schaffen kann, jedoch stets an die Gesetze und Beschränkungen der Zweidimensionalität gebunden ist und auch im strengen Sinn nicht darüber hinaus kann – trotz Perspektive und Kubismus. Dreidimensional – und damit in den Bereich der Architektur übergreifend – beginnt es zu werden, wenn das weiße Papier mit Farbe in einen Rahmen gesteckt wird; dreidimensional ist es, wenn es an eine bestimmte Wand gehängt wird und damit in eine räumliche Umgebung eingebunden wird.

Die Gesetze der Malerei sind deshalb nicht auf architektonisches Gestalten übertragbar; denn das Gebaute bleibt dreidimensional als Konstante an eine bestimmte Umgebung gebunden, selbst wenn diese zum Teil variabel sein sollte. Folglich bleibt das Gebaute als Fixiertes, als Verbindlichkeit bestehen – unausweichlich für *viele* – und schafft Umgebung.

Ein *Haus* mit seinen eingebauten Elementen wird deshalb eine

- fixierte,
- räumliche,
- unausweichliche,
- konstante und
- eingebundene

Konstellation, die aufgrund ihrer Verbindlichkeit und Festlegung für den Gestaltenden *kontrollierbar* ist – und dies im Vorhinein.

Der *Mensch* braucht für sein Leben, seine Tätigkeiten Räume, in denen er sich als Benutzer – im Gegensatz zum Betrachter von Malerei – bewegt, er braucht Gegenstände, mit denen er in Berührung, zwangsläufig in Tuchfühlung kommt.

Denn der Mensch bringt unausweichlich das menschlichste aller Phänomene mit ins Spiel: *die Zeit* und damit

- bewegliche,
- temporäre,
- zufällige,
- *unkontrollierbare Variablen*

in die fixierte Situation durch *Bewegung*. Eine weitere, von der Zeit abhängige und damit zum Teil unkontrollierbare Variable ist *das Licht* in seinem Wechsel.

Die Bewegung:

die Eigenbewegung des Menschen, die Bewegung des Menschen mit Hilfsmitteln, die Beweglichkeit von Gegenständen, ausgelöst durch den Menschen, etwa von Möbeln, aber auch das Öffnen von Fenstern, Bewegungen von Sonnenstores und die damit ausgelösten optischen, akustischen und haptischen Veränderungen, und

der Wechsel des Lichtes

sind die Zeitkomponente, die vierte Dimension in der Architektur – und nicht etwa die aufgemalte Diagonale im Raum, wie van Doesburg meinte. Weil sie dem Zufall unterworfen und unkontrollierbar sind, liegen sie zum Teil außerhalb des »Machtbereiches« des Gestaltenden.

Die Farbe als Gestaltungsmittel verlangt in dieser vierdimensionalen Konstellation eine *genaue Zuordnung* mit dem Wissen um mögliche Zufälligkeiten und unvorhersehbare Erscheinungen. Die Farbe muß daher bewußt, gezielt und *begrenzt* auf die *festen* und *beweglichen* Elemente eines Baues zugeordnet werden, und zwar sowohl *innen* wie auch *außen*

1. auf die beweglichen und festen Elemente, Gegenstände und Dinge, die dem menschlichen Kontakt und damit dem Zufall nicht oder nur momentan ausgesetzt sind, wie Decken, Wände, Schränke, Türen, Fenster, Vorhänge, und
2. auf die beweglichen und festen Elemente, Gegenstände und Dinge, die der menschlichen Berührung und Benutzung weit mehr – temporär oder dauernd – ausgesetzt sind, wie Fußboden, Sitzmöbel, Tische.

Die *Wirkung* des gezielten Einsatzes von Farbe in der Architektur hängt ab:

vom Farbton: Helligkeit, Dunkelheit,
vom Sättigungsgrad: Reinheit, Mischung, Gleichförmigkeit, Intensität,
vom Licht: natürlich, künstlich, hell, dunkel, Sonne, Schatten,
von der Oberflächenbeschaffenheit: Material, Textur, Ebenheit, Glanz, Mattheit,
von Konsonanz und Dissonanz: verwandt, benachbart, konträr, komplementär,
von der Form eines Gegenstandes, einer Fläche, eines Raumes,
von der Größe der farbigen Flächen und ihrem Zusammenhang zur Umgebung,
vom Benutzungs- oder Kontaktgrad durch den Menschen: momentan, dauernd, temporär, ohne Kontakt.
In der Natur ist die Farbe Substanz-Eigenschaft der Dinge, ist also Natur an sich. Ein Blatt ist grün; Farbe und Form lassen es als Blatt erkennen. Im Bauen gibt es die Natürlichkeit von Farbe genauso, denn die natürlichen Materialien – pflanzlichen, mineralischen oder metallischen Ursprungs – haben unter anderen Eigenschaften *die* der Farbe. Die natürliche Farbskala im Bauen umfaßt vor allem die Töne, meist gebrochen und in sich wechselnd:

beige bis braun – gelb bis orange,
weiß bis grau bzw. schwarz – silber, gold, kupfer,
rot, grün usw.

Sie stellen als Grundfarben des Bauens eine Art Zwangskatalog der Farben dar, der eine Reihe von Kombinationen zuläßt, die aufgrund der Natürlichkeit von Farbe, Oberfläche und Textur der Materialien kaum einen farblichen Widerspruch oder Mißklang aufkommen lassen: ein fast risikoloser, fast freier Gestaltungsbereich. Wollte man jetzt ganz orthodox sein, so sollte diese »natürliche Farbskala« auch nur im Zusammenhang mit den entsprechenden Materialien wirken; denn es erscheint widersprüchlich, unlogisch – vielleicht motiviert durch den Wunsch, sicherzugehen –, diese Farben mit ihren fast risikolosen Kombinationen künstlich als Anstrich auf Flächen von Bauten und Gegenständen zu bringen. Eine Ziegelwand mit ihrer leichten Farbdifferenzierung, ihrer Oberfläche, der Wechsel von Stein und Fuge und die damit verbundene Kleinteiligkeit, wirkt auf uns

angenehm, schön. Eine Wand oder ein Gebäude ziegelrot überstreichen auf gleichmäßig strukturiertem Untergrund, z. B. Putz, tut so »als ob«, wirkt befremdend, enttäuschend bis ärgerlich.

Das architektonische Gestalten mit Farbe spielt sich deshalb stets auf dem Hintergrund der natürlichen Materialfarben im Bereich der *Künstlichkeit* ab. Die für das Bauen darüber hinaus zur Verfügung stehenden Farbtöne sind nach ihrem Einsatz stets etwas *Aufgetragenes, Oberflächliches: ein Anstrich*.

Im Bewußtsein dieser Künstlichkeit und Oberflächlichkeit muß deshalb die gezielte Zuordnung von Farbe als bereicherndes, schmückendes Mittel, als Oberflächengestaltung, erfolgen. In der Malerei ist die Farbe etwas Konstituierendes, in der Architektur etwas Zusätzliches, Betonendes, Veranschaulichendes: *Dekoration*.

»Es mußte des Einflusses der Farbe auf die Architektur da und dort werden, da sie, wenn auch ihrer Natur nach nur eine *Zutat*, für die Formgebung von großer Wichtigkeit ist. Sie ist in der That eines der wirksamsten und schätzbarsten Elemente der architektonischen Composition, um sowohl die Form auf das Vortheilhafteste zu heben, als auch einen selbständigen schöpferischen Gedanken zu *veranschaulichen*!«

Beim Bauen mit natürlichen Materialien wie Stein, Holz, etc. erscheint der Einsatz von Farbe zur Verschönerung oder Veranschaulichung weniger oder nicht notwendig, jedoch besteht z. B. beim Fachwerkbau aus Schutzgründen die Notwendigkeit des Streichens der Gefache und der Holzbalken. Das Urbedürfnis des Menschen nach Schmuck machte in häufigen Fällen aus diesem Zwang ein Spiel; jedoch verstanden es die Menschen in ihrer naiven Art stets, diese farbliche Ausschmückung mit in die Natürlichkeit einzubeziehen, einzubinden, was zum Teil auch auf die Natürlichkeit der Farbherstellung zurückzuführen ist.

Je weniger notwendig die Farbe erscheint, desto sensibler, vorsichtiger, sparsamer sollte der Einsatz von Farbe sein; das bedeutet vor allem Einsatz ohne Verunklärung, Verunreinigung der natürlichen Materialien, der konstruktiven Details, der Formen und Formkombinationen und der Umgebung. Die unbegrenzte Herstellbarkeit von Farbe, das bloße Drücken auf die Farbtube und die Künstlichkeit der neueren Baumaterialien ermöglichen heute das freie, ungebundene Einsetzen von Farbe, was einerseits zur Hilflosigkeit beim Umgang mit Farben bis zur willkürlichen Buntheit, andererseits zum Mißbrauch führte, etwa das „Übergießen“ von Riesen-Flächen oder Baukörpern (Hochregale, Industriehallen, Schulen, Einkaufszentren) mit einer Farbe.

Angesichts der freien Verfügbarkeit von Farbe und der farbverschmutzten gebauten Umwelt scheint es erlaubt, einige »Gebote« aufzustellen.

- Grundsätzlich ist das willkürliche Überstreichen mit Farbe von Flächen mit verschiedenen Materialien (künstlich oder natürlich), Texturen und verschiedenen Konstruktionselementen verunklarend, verunreinigend und deshalb unzulässig. Wenn Farbe als Oberflächengestaltung eingesetzt wird, dann darf sie den Material- oder Texturwechsel nicht neutralisieren; die Eigenständigkeit und der Charakter der Materialien, der Konstruktionselemente und der flächigen Teile, der Formen und der Formkombinationen muß sichtbar, ablesbar bleiben.
- Gleichzeitig bedeutet dies auch, daß der Wechsel der Farbe nicht willkürlich vorgenommen werden kann, sondern aus einem verständlichen, ersichtlichen, nachvollziehbaren Grund. Ein Farbwechsel innerhalb einer abgeschlossenen Fläche, zum Beispiel eines Materials, einer Textur, oder innerhalb eines selbständigen, begrenzten Teiles eines Ganzen, eines Konstruktionselementes etwa wie einer abgesperrten Tür, erscheint stets willkürlich, zufällig aufgemalt, da im Bauen – im Gegensatz zur Malerei – diese Tür kein weißes Blatt Papier darstellt, und die Freiheit hinsichtlich Verfügbarkeit der Farbe, die Freiheit der Komposition aufgrund der gebundenen, räumlichen Situation einfach nicht gegeben ist. Eine gefügte Tür aus Rahmen, Füllung und Leiste, eine Fläche also mit verschiedenen Konstruktionselementen, läßt uns einen Farbwechsel – der konstruktiven Gliederung der Fläche und der Funktion der Teile entsprechend – als verständlich erscheinen, hat eine verdeutlichende, veranschaulichende Wirkung.

Erst wenn die Farbe über ihre dekorative Wirkung hinaus eine inhaltliche Deutung durch Zuordnung bekommt, z. B. Verdeutlichung der Konstruktion oder Funktion, wird die Farbe zum konstituierenden Element auch in der Architektur und damit zum eigenwertigen, schöpferischen Mittel des architektonischen Gestaltens. Erst dann ist der Vergleich zwischen Malerei und Architektur möglich. Die Auseinandersetzung mit dem Phänomen der deutenden Zuordnung ist ein Teil des Schaffens Piet Mondrians. Nachdem für ihn der

rechte Winkel »die vollkommenste Beziehung des Verhältnisses, nicht zwar der Masse der Linien und Flächen, wohl aber ihrer Stellungen zueinander, der das Verhältnis zweier Extreme ausdrückt«, geworden ist, wird die Gegeneinander-Stellung im rechten Winkel zur einzigen Unveränderlichen »und muß infolgedessen Ruhe ausdrücken«. Hiermit erreicht er die Struktur für die Positions-Beziehungen, in die hinein sich nun die Flächen, die Farben einordnen müssen. Die Farben, die Flächen könnten nun absolut einander gegenüberstehen, also direkt gegeneinander stoßen. Hierdurch würden jedoch die Positionen und die Dimensionen unbestimmt, die Flächen verschwimmen ineinander, werden zum Muster. Das hat nun bei Mondrian zur Folge, daß die Flächen gegeneinander neutralisiert werden müssen, indem zunächst eine Linie eingeführt wird, die später zum Band verbreitert wird. Dieses Band – zur neutralisierenden Zone geworden – wirkt verdeutlichend, gibt den Farbflächen ihre Eigenständigkeit, – wird konstruktiv, zur Konstruktion. Das Neutrale in der Malerei, das die Farben voneinander trennt, ist bei Mondrian schwarz²⁾.

Gleichzeitig wird der Eindruck der frei-schwebenden Farbflächen vermittelt, die bei Mondrian in einer Gleichgewichtsbeziehung stehen und in ihrer Eigenständigkeit wirken, wobei diese Wirkung einmal von der Kontrastfähigkeit der Farben – Blau, Rot, Gelb –, zum anderen von der Neutralität der Zwischenzonen – der aufgetragenen, unterschiedlich breiten schwarzen Streifen – abhängt. Dieser Zwischenraum kann jedoch – übertragen auf Räume – auch eine neutrale Fläche, ein neutraler Grund einer Wand sein – in Grau- oder Brauntönen, in Schwarz oder Weiß, in der die kontrastierenden Farben gezielt und begrenzt – wie das Bild oder eine Tür – hineingesetzt sind. Der Eindruck des freien Schwebens, der Eigenständigkeit der Farbfläche wird hier in anderem Maßstab und in räumlicher Umgebung noch stärker erreicht. Als in diesem Sinne farblich gestaltetes räumliches Gebilde ist das Schröder-Haus von Rietveld mit seinen abgestuften Grautönen, seinen »schwebenden« weißen, roten, blauen und gelben linearen Farbflächen, seinen schwarzen Zwischenzonen anzusehen, das uns in seiner Ausgewogenheit und Endgültigkeit als Rarität erscheint.

Diese Zuordnung von Farbe zu Fläche, Form und Element mit neutralisierenden Zonen auf neutralem Grund ist in der Architektur zwingend, um der Gefahr des Musters, der Nivellierung und Verunklärung zu entgehen und genau abgegrenzte, eigenständige, verständliche Flächen, Formen, Elemente zu schaffen. Eine Besonderheit stellt in diesem Zusammenhang die Farbe »Braun«, vor allem »Dunkelbraun« dar, denn mit ihr können alle Farbtöne ohne Mißklang in Verbindung gebracht werden. Dies ist sicherlich auch *eine* Erklärung dafür, daß sie heute geradezu zur Modefarbe des Bauens geworden ist und drohend-düster auf Riesen-Flächen und Riesen-Körpern in der Landschaft erscheint.

Ein schwarzer Punkt in einer weißen Fläche oder ein dunkler Punkt in einer hellen Fläche wirken wie »auf« eine Fläche gebracht, aufgetragen. Ein weißer Punkt in einer schwarzen Fläche oder ein heller Punkt in einer dunklen Fläche wirken wie »in« eine Fläche eingebracht, wie freigelassen, wie ein Loch. Als »Positivschrift« erscheinen uns dunkle Buchstaben auf weißem Papier – sie sind auf-geschrieben; als »Negativschrift« erscheinen helle Buchstaben auf dunklem Grund – sie wirken ein-geschrieben, aus-gelassen, aus-gekratzt, eingemeißelt. Zum Teil kann dieses Phänomen dadurch erklärt werden, daß uns im Wissen um den Schreibvorgang diese Wirkung automatisch assoziiert wird. Wie stark Erfahrung, Wissen, Gewohnheit hierbei eine Rolle spielen, zeigt sich schon an dem einfachen Beispiel der Kreidezeichen auf einer Tafel. Hier wird die Negativwirkung bzw. -deutung nicht mehr vermittelt oder automatisch möglich. Wir müssen uns zwingen oder umpolen, denn unsere Erfahrung, unser Wissen läßt uns sofort den Vorgang des »Auf-die-Tafel-Schreibens« ins Bewußtsein treten.

Das Phänomen bleibt aber bestehen und tut seine Wirkung. Die bewußte Erzielung einer Wirkung hängt jedoch ab

- vom Größenverhältnis beider Flächen; denn der aufgebrachte oder hineingebrachte Punkt wirkt nur dann positiv bzw. negativ, wenn er in Relation zur umgebenden Fläche klein ist;
- vom Helligkeits- bzw. Dunkelheitsgrad, das heißt vom Tonwert der Farben; denn je näher der Tonwert beider Flächen beieinander liegt, desto mehr wird diese Wirkung neutralisiert;
- von der Leuchtkraft der Farben, leuchtende Farben treten in den Vordergrund;
- von den Oberflächeneigenschaften, etwa dem Glanz- und Mattigkeitsgrad einer Farbe: der Glanzeffekt kann zu einer Umkehrung des Phänomens »negativ/positiv« führen – ein Spiegel in mattschwarzer Fläche, ein glänzender schwarzer Flügel mit seinen

lichtreflektierenden Flächen, in dem sich helle Gegenstände spiegeln.

Um beim Extrem zu bleiben: schwarz – besonders mattschwarz – gestrichene Räume lassen aufgrund der fehlenden Lichtreflexion (das Licht wird geschluckt) alle Ecken, Profilierungen, Rück- und Vorsprünge, Kanten, etc. verschwinden. Ähnlich wie in der Nacht werden die Dinge nur innerhalb der Lichtstrahlen einer Öffnung oder einer Lampe als räumliche Umgebung existent. Ein schwarzer Raum wirkt eng und doch unbegrenzt, da der Raumabschluß kaum wahrnehmbar wird. Die Begrenzung des Raumes kann jedoch nicht das Nichts sein; denn dieser Begrenzung haftet in jedem Fall Materie an. Sie zu leugnen, ist der Schritt ins rein Theoretische, ein Beitrag zur Irreführung und Maßstabsverwischung, weil keine Bezugsgröße mehr gebildet werden kann und damit die Orientierbarkeit des Menschen in Frage gestellt wird.

Weißer Räume lassen uns den Raum bis in die feinsten Profilierungen aufgrund der Fähigkeit von Weiß, das Licht vollständig zu reflektieren, erkennen und damit uns in seiner wirklichen Größe mit allen Einzelheiten bewußt werden. Voraussetzung ist selbstverständlich ausreichende Beleuchtung. Während Schwarz die Form verunklärt, zeigt uns Weiß, wie sie wirklich ist. Weiß ist deshalb die Farbe der Wahrheit, Reinheit und Klarheit bezogen auf den Raum – und nicht nur symbolisch. Relativiert oder abgeschwächt stellen sich die gleichen Wirkungen bei hellen bzw. dunklen Farbtönen ein.

Die Extrem-Werte Schwarz und Weiß assoziieren außerdem eine Deutung, eine visuelle Wirkung, die beiden gemeinsam ist, nämlich die der Undurchsichtigkeit. Sie ist uns vor allem durch die Glasmalerei in die Erfahrung eingegangen. Alle anderen Farbtöne – (Pastellfarben) – vermitteln das Gefühl der Durchsichtigkeit oder Transparenz, jedoch abnehmend zu den Extremwerten hin.

Zur Farbgebung der »äußeren Architektur« sagt Heinrich Wagner im Handbuch der Architektur aus dem Jahre 1883, was für uns heute immer noch Gültigkeit hat:

»Hier liegt es nicht in der Macht des schaffenden Künstlers, alle Elemente, welche eine Dissonanz hervorbringen und die gewünschte Wirkung stören könnten, auszuschließen. Denn diese ist von äußeren Einflüssen, vom Himmel, vom Licht der Sonne, von der Umgebung abhängig. Eine farbige Fassade gleicht einem Festgewand; das Haus macht, als einzig geschmückter Gegenstand unter seines Gleichen, insbesondere bei Regen und Schnee, einen eigentümlichen Eindruck. Soll somit die Basis der Schönheit, die Harmonie, nicht fehlen, so muß die Umgebung in die Tonstimmung passen; es muß, bis auf einen gewissen Grad wenigstens, die Polychromie in der äußeren Architektur durchgeführt sein. Wenn dies geschieht, so haben wir uns, mehr noch als bei der Farbgebung im Inneren, eine weise Mäßigung aufzuerlegen. Für die polychrome Behandlung im Äußeren, wie im Inneren des Bauwerkes geben uns die verschiedenfarbigen, natürlichen und künstlichen Baustoffe, die hoch entwickelte Technik der decorativen Künste im ausgedehntesten Maße die Mittel an die Hand. Der Hauptbaustoff oder die Localfarbe soll hierbei den Grundton der Stimmung angeben; die Hauptglieder sollen in einheitlichem ruhigem Tone gehalten werden, während für die übrigen Theile kräftigere Farben zulässig sind¹⁾.«

Zur Farbgebung im Inneren: Feste und bewegliche Elemente flächiger und körperhafter Art – Gegenstände, Möbel –, vor allem Stühle, Sessel, Tische, die dem menschlichen Kontakt und damit dem zufälligen Zusammentreffen von Farben häufig oder dauernd ausgesetzt sind, verlangen fast zwangsweise die Offenheit der farblichen Möglichkeit: *Neutralität*.

Neutrale Farben, wie viele Grau- und Beigetöne, Brauntöne, Schwarz und Weiß sind risikolos und halten fast alle anderen farblichen Möglichkeiten offen.

Als erste Stufe des Risikos sind die reinen Farben Blau, Rot, Gelb anzusehen, die jedoch aufgrund ihrer Stabilität und ihrer Kontrastfähigkeit, ihren komplementären Beziehungen zu Orange, Violett und Grün noch eine Reihe von Farbkombinationen zulassen.

Die erträgliche Größe einer Farbfläche – sowohl außen als auch innen – bei den Primärfarben und ihren komplementären Farbtönen hängt vom Tonwert und der »Aggressivität« der Farbe ab und wird deshalb von Blau über Violett, Rot und Gelb zu Orange immer kleiner. So wirken große Flächen in Ultramarin, zum Beispiel an Hallen – vor allem, wenn sie matt gehalten werden –, durchaus erträglich; während Rot, Gelb oder Orange schon in relativ kleinen Mengen, etwa rote oder orange Fensterumrahmungen in einem mehrgeschossigen Bau, aufdringlich werden. Während Grün die Farbe der Natur ist und als solche auch unangetastet bleiben sollte, gilt für die Farben Rot, Gelb und Orange in Innen- und Außenräumen das Gebot der Sparsamkeit und Vorsicht. Die Signalwirkung dieser Farben kommt

nur im Kleinen richtig zur Wirkung, schafft Erinnerungswert: das Zimmer mit dem roten Punkt, die Wohnung mit den gelben Vorhängen, das Haus mit der orange-farbenen Schrift, der Mann mit dem roten Schlips.

Besonders vorsichtig sind die Farbtöne anzuwenden, die enge Verwandtschaftsbeziehungen zu den reinen Farbtönen haben. Sie stellen die höchste Stufe des Risikos dar; denn sie besitzen in hohem Maße die Eigenschaft, ausschließend und absolut zu wirken, und verhindern so fast jede farbliche Verbindung; während Zwischentöne vermischt mit Schwarz, Weiß oder Braun aufgrund dieses Anteils an Neutralität in Richtung Risikolosigkeit, Kontrastlosigkeit tendieren. Die beweglichen und festen Elemente und Gegenstände, die dem menschlichen Kontakt nur momentan oder gar nicht und damit der unkontrollierbaren Begegnung mit Farbe weniger ausgesetzt sind, unterliegen denselben Bedingungen der farblichen Gestaltung, jedoch in abgeschwächter Form.

Diese Elemente, wie Wand, Fußboden, Decke, Türen und Fensterrahmen, befinden sich

1. in einer Dauerkonstellation zueinander,
2. im momentanen Kontakt mit dem Menschen und
3. in einer weniger festen, jedoch auch dauernden Beziehung und Bindung an bewegliche Dinge in der Vertikalen wie Vorhänge, Bilder, Wandteppiche und Möbel; in der Horizontalen wie Teppiche, Decken, Oberflächen von Tischen und Sitzmöbeln.

Vor allem aufgrund der Dauerkonstellation kann eine farbliche Festlegung hinsichtlich Wand, Fußboden oder Decke als erster Schritt den Ausschluß aller noch möglichen Farbgebungen bedeuten.

Nach einem ersten Entschluß, z. B. eine Wand »orange« oder den Fußboden »gelb« zu gestalten, sind alle weiteren Schritte fast nur noch Folge; denn eine große Fläche Orange, Rot, Gelb erzwingt in der dadurch erzeugten Dominanz und Penetranz (heutige Kunststoff-Farben) neutralisierende Gegenmittel, also neutrale Flächen und Gegenstände, wie weiße Türen oder braune Möbel.

Die schweren braunen Möbel des vorigen Jahrhunderts sind zum Teil sicher eine Reaktion auf die farbige, gemusterte Tapete, die durch Barock und Rokoko in Europa aufkam und durch die Papierindustrie unbegrenzt und allgemein verfügbar wurde. Die Bürgerhäuser des 19. und auch noch des 20. Jahrhunderts bis heute mit ihren farbigen Tapeten erzwingen fast die Neutralität der Möbel, während zur gleichen Zeit in bäuerlichen Häusern – aufgrund der natürlichen Beschaffenheit von Wänden, Fußböden, Decken – die Möbel auch stets bemalt sein konnten und es auch zum Teil bis heute sind. Mit dem Aufkommen der Kunststoffindustrie und den Möbeln und Gegenständen aus Kunststoff und mit Kunststoff überzogen ist die Neutralität der Möbel jedoch nicht mehr gegeben, außer man zieht sich auf Antiquitäten oder »skandinavische« Möbel zurück, was auch eine Frage des Geldes ist. Entschließt man sich deshalb, mit Möbeln, Vorhängen, Bildern, etc. die Farbakzente zu setzen, so setzt dies sicherlich voraus:

1. die Neutralität des Fußbodenbelages; denn alle flächigen Elemente der Möbel sind in starkem Maße an den Fußboden gebunden.
2. Fast ebenso zwingend wird die Neutralität der Wände; denn sie stellen von jedem Blickpunkt aus den Hintergrund dar. Hinzu kommen die Zwänge, die von farbigen Vorhängen, Bildern, Fensterrahmen etc. ausgehen.

Welch ein Alptraum muß es für einen traditionsbewußten Japaner sein, in einem Zimmer zu leben mit einer blumigen Tapete, mit einem Blumenstillleben, mit blumigen Fauteuils und Vorhängen und Blumentöpfen auf der Fensterbank. Genauso alptraumhaft sollte ein Zimmer mit einer roten Wand und grünen Möbeln oder ein schreiend orange-farbenes oder grellrotes Gebäude in einer Straße für einen zivilisierten, empfindsamen Menschen in Europa sein. Räume für Menschen können nie eine Farborgie sein, sie werden für jeden nicht bereits abgestumpften Menschen unerträglich, werden wie ein körperlicher Schmerz empfunden. Der traditionsbewußte Japaner schmückt seinen Raum mit einer Blume an einem für diese Blume genau ausgewählten und festgelegten Platz – und die »Sprache der Blume« wird für ihn verständlich. Genauso ist es mit dem Einsatz von Farbe. Will man die Nur-Buntheit oder die Eintönigkeit überwinden, so hilft nur die begrenzte, sparsame, gezielte Verwendung von Farben in einer räumlichen Umgebung. Nur sie läßt uns die »Sprache der Farbe« verstehen.

¹⁾ Heinrich Wagner, Farbe, Handbuch der Architektur, 4. Teil, 1. Halbband, S. 32 f., Darmstadt 1883.

²⁾ Vergl. H. Spieker, Ein Bausystem für Hochschulen, Teil B, 1962, S. 21 ff.

³⁾ Heinrich Wagner, a.a.O., S. 33.