

Bauhausarchitektur und Farbe

1

Bezugspunkt und Maßlatte aller Diskussionen über das Bauhaus ist nach wie vor das Gründungsmanifest von 1919. Fußend u. a. auf der gedanklichen Substanz des Berliner Arbeitsrates für Kunst beschwört Gropius in ihm die Einheit aller Kunstgattungen und Handwerkssparten unter dem Primat der Architektur. Es ist die Idee von der „großen Baukunst“, der – wie einst an den Kathedralen des Mittelalters – Malerei und Plastik untergeordnet sein müßten. D. h., der autonome Status, den Malerei und Plastik seit der Renaissance in einem allmählichen, kultur- und sozialgeschichtlich differenzierten Emanzipationsprozeß erlangt hatten, wird im Bauhaus Gründungsmanifest gewissermaßen mit einem Federstrich annulliert. Oder anders gesagt: ihr Geltungsanspruch wird auf den Radius jener Aufgaben reduziert, die sich allein aus ihrem Beitrag für die Architektur bestimmen. Ohne an dieser Stelle genauer analysieren zu können, was mit dem „neuen Bau der Zukunft“ gemeint war – im Kern ging es dabei bekanntlich um einen sozialutopischen Entwurf von beträchtlicher Reichweite –, erhebt sich die naheliegende Frage, welchen Stellenwert Malerei und Plastik am Bauhaus angesichts der programmatischen Feststellungen des Gründungsdokumentes tatsächlich hatten. Dieser Frage im Hinblick auf die Malerei nachzugehen, ist das Ziel der folgenden Bemerkungen.

Malerei im Sinne von freier Kunst hat es am Bauhaus bis zur Einrichtung der sogenannten freien Malklassen von Kandinsky und Klee im Jahr 1928 offiziell, d. h. als institutionalisiertes Lehrangebot, nicht gegeben (inoffiziell und privat freilich immer, denkt man allein daran, daß die meisten Lehrenden, zumal in der Gründungsphase des Bauhauses, genuin Maler waren). Keine Frage, die Einrichtung dieser freien Malklassen und mithin die Sanktionierung der freien Kunst am Bauhaus kam einem schwerwiegenden Bruch mit den Gründungsidealen von 1919 gleich: Unterhöhlung des Synthesekonzeptes, Dissoziation der Bauhauslehre in autonome Lernfelder, zugleich Peripherisierung der Maler-Lehrer.¹

Begonnen hatte es in der Gründungsphase des Bauhauses mit der Installierung einer Werkstatt für Wandmalerei, die den Studierenden die Möglichkeit zur theoretischen und praktischen Auseinandersetzung mit Problemen der farbigen Architekturgestaltung bot. Was sich hier als logische Konsequenz aus den Postulaten des Gründungsdokumentes darstellt, erwies sich in der Praxis allerdings als problematisch. Bedenkt man nämlich, daß auf Grund schwieriger ökonomischer und politischer Zeitumstände am Bauhaus erst 1927 eine eigene Klasse für Architektur eingerichtet werden konnte, die eigentlich von Anbeginn den Dreh- und Angelpunkt aller Bauhausarbeit hätte bilden müssen, so erscheint die frühe Existenz einer Werkstatt für Wandmalerei geradezu paradox, zumal anfänglich entgegen allen programmatischen Zielsetzungen „an Bauen, selbst utopischst“², kaum zu denken war, wie Oskar Schlemmer enttäuscht feststellen mußte.

Die Entwicklung der Werkstatt für Wandmalerei läßt sich grob in mindestens zwei Phasen untergliedern: Eine erste Phase, in der die Leitung zunächst bei Itten und Schlemmer lag und dann – 1922 – an Kandinsky überging. Diese Phase, in der die Beschäftigung mit dem künstlerischen Wandbild überwog, ging 1925 mit der Übersiedlung des Weimarer Bauhauses nach Dessau zu Ende. Der Beginn der zweiten Phase fällt in Dessau mit der Übernahme der Werkstatt für Wandmalerei durch Hinnerk Scheper zusammen, der sie – von

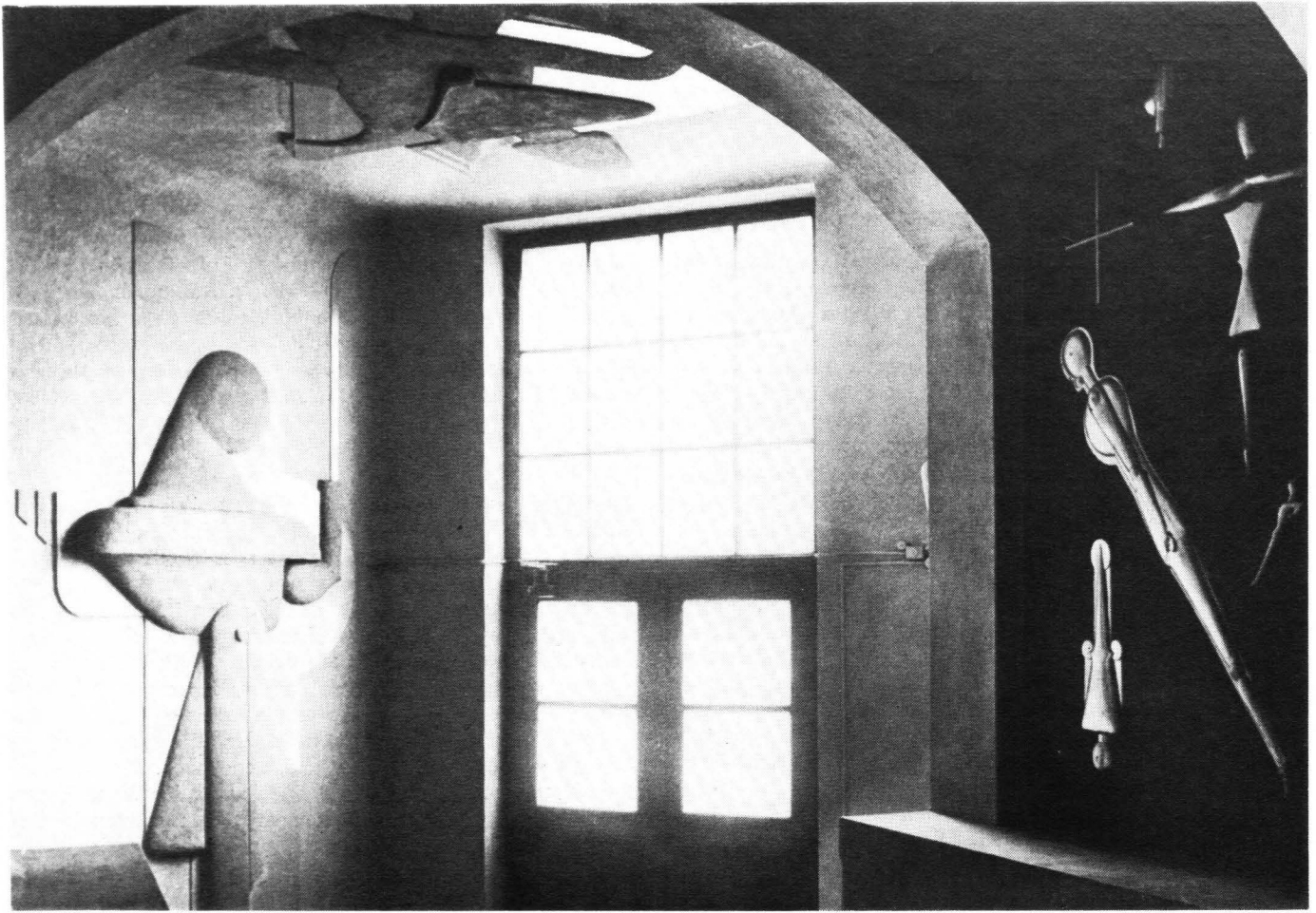
einer längeren Beurlaubung zu einem Aufenthalt in der Sowjetunion 1929–31 abgesehen – bis zur Schließung des Bauhauses 1933 leitete. (1930 wurde die Werkstatt für Wandmalerei unter dem Signum eines nachdrücklicheren Architekturbezuges mit der Tischlerei und der Metallwerkstatt zu einem größeren Leistungsverband, der Ausbauwerkstatt, zusammengefaßt.)

2

In der ersten Phase gingen von Kandinsky als Leiter der Werkstatt für Wandmalerei nur sehr bedingt Anregungen zur farbigen Gestaltung von Architektur aus. Kandinskys eigentliches Interesse galt der freien Kunst und allenfalls der künstlerischen Monumentalmalerei, und das von ihm 1924 in den Meisterrat eingebrachte Programm für die Wandmalerei-Werkstatt blieb hinsichtlich der konkreten Problematik der Beziehungen zwischen architektonischer Form und ihrer farbigen Behandlung merkwürdig unkonturiert und von der damaligen Diskussion, wie sie etwa in der Stijl-Gruppe und im Umkreis von Bruno Taut stattfand, abgehoben. Von Ausnahmen abgesehen, waren die in der Werkstatt für Wandmalerei entstandenen Entwurfs- und Studienarbeiten nicht von der Architektur her konzipiert, sondern Applikationen freier Malerei auf den Bau. In gewisser Hinsicht gilt dies auch für die von Herbert Bayer anläßlich der berühmten Bauhausausstellung von 1923 im Nebentreppenhaus des Weimarer Bauhausgebäudes ausgeführten Wandbilder, die so etwas wie eine didaktische Demonstration der von Kandinsky unterrichteten Gestaltungslehre sind. Es handelt sich um geometrische Kompositionen, die auf dem am Bauhaus gültigen Dogma fester Formen-Farben-Beziehungen, genauer, der inneren Übereinstimmung zwischen den geometrischen Grundformen Dreieck, Quadrat und Kreis und den Primärfarben Blau, Rot und Gelb beruhen. – Nur am Rande sei auf Oskar Schlemmers figurliche Wandgestaltungen im Treppenhaus des Werkstattgebäudes des Bauhauses hingewiesen, die ebenfalls 1923 zur Bauhausausstellung entstanden und die ein eindrucksvolles Dokument des in der Gründungsphase des Bauhauses lebendigen Strebens nach einer Synthese von Baukunst, Plastik und Malerei sind.

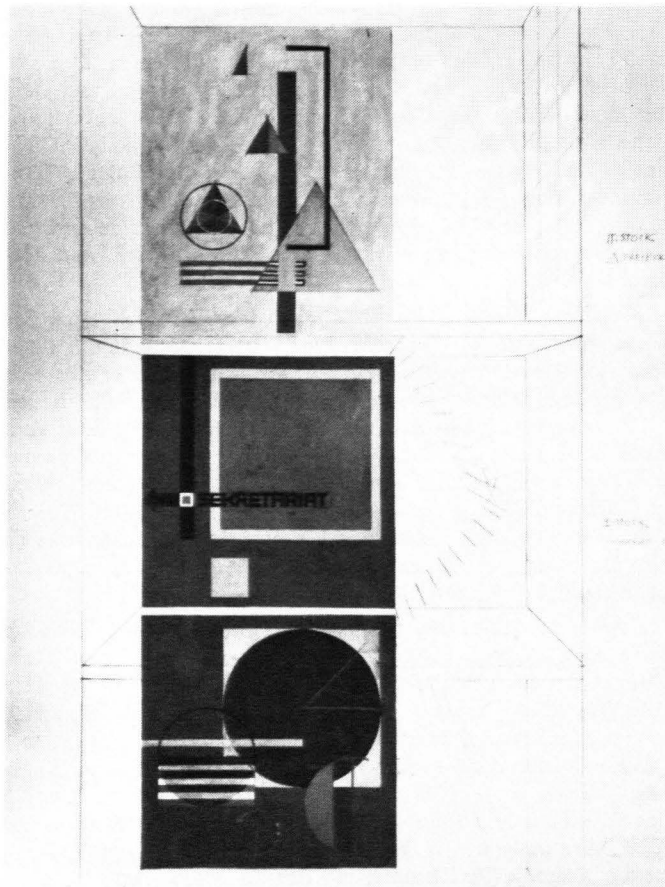
Mochten derartige Wandbilder in den Räumlichkeiten des Weimarer Bauhauses, einem Jugendstilgebäude, trotz ihrer formalen Novität noch möglich gewesen sein, so erwies sich die dekorative bzw. illustrative Wandmalerei in der neuen funktionalistischen Architektur der 20er Jahre mit ihrer Tendenz zur Entmaterialisierung des Baukörpers, zur transparenten Raumstruktur, zur scheinbaren Schwerelosigkeit sowohl im Innen- als auch im Außenbereich als deplaziert. Sofern der Farbe hier überhaupt eine Chance eingeräumt wurde, so nur als gleichsam abstraktes, flächengliederndes bzw. raumartikulierendes Element.

Erwähnt seien hierzu nur zwei Beispiele, die zeitlich noch der ersten Phase zugehören, die jedoch schon auf den Übergang zur zweiten Phase hindeuten: Molnars Farbentwurf „Der rote Würfel“, in seiner monochromen Wucht damals sicherlich von provozierender Wirkung, und der Gemeinschaftsentwurf „Raumgestaltung einer Durchfahrt“ von Peter Keler und Farkas Molnar, beide 1923. Im zweiten Entwurf ist der Einfluß des Stijl-Künstlers Theo van Doesburg, der sich zu Beginn der 20er Jahre mehrfach in Weimar aufhielt, unverkennbar. Doch ist die „formale Verklammerung der Teile sowie die Verwen-



1

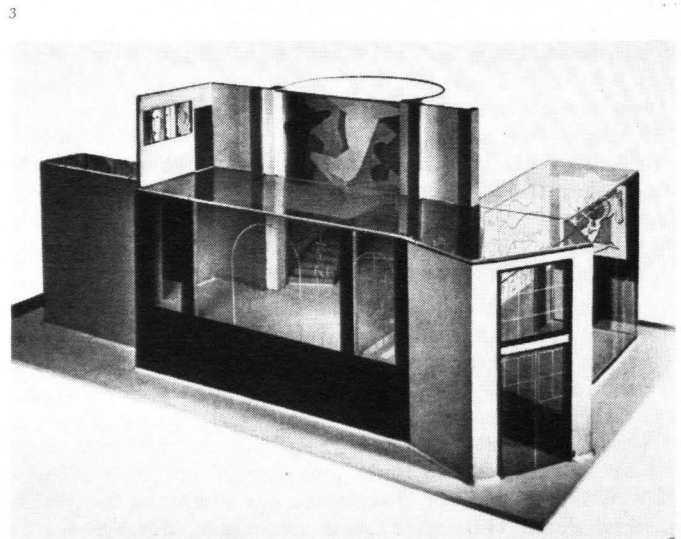
2



1 Oskar Schlemmer: Wandgestaltung im Werkstattgebäude des Weimarer Bauhauses, Blick zum Eingang, 1923 (1930 zerstört)

2 Herbert Bayer: Entwurf zur Farbgestaltung im Nebentreppenhaus des Weimarer Bauhaus-Hauptgebäudes, 1923

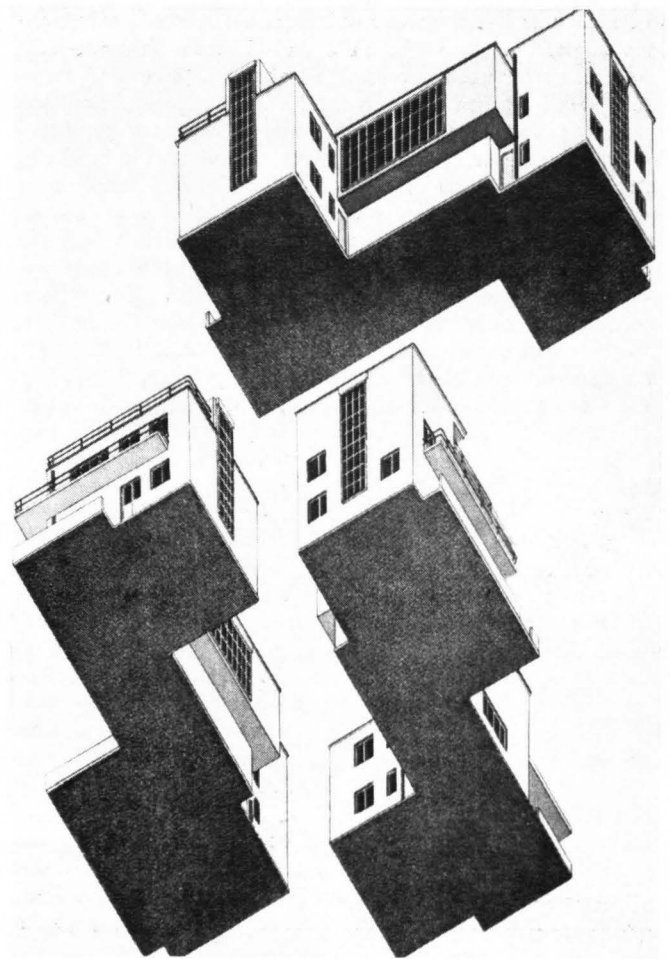
3 Alfred Arndt: Modell der Wandgestaltungen Oskar Schlemmers im Werkstattgebäude des Weimarer Bauhauses, 1923 (Rekonstruktion 1955)



3



4 Hinnerk Scheper: Farbgestaltung im Treppenhaus Bauhaus Dessau, 1926



5 Alfred Arndt: Entwürfe zur farbigen Gestaltung der Meisterhäuser in Dessau, 1925 (Parallelperspektive von unten gesehen) aus: Offset 7 (1926)

„elementarer Ausdrucksmittel der Malerei“, d. h. von ‚positiven‘ Farben (Gelb, Blau, Rot) auf ‚negativen‘ (abgestuften Grauwerten)³ nichts anderes als der etwas naive, weil letztlich zu einem rein dekorativen Ergebnis führende Aneignungsversuch der Lehren des Stijl durch zwei Schüler des Bauhauses.

3
An dieser Stelle erscheint es nützlich, in einem etwas längeren Exkurs das Problem der Farbe in der Stijl-Architektur zu beleuchten.

1917, also schon zwei Jahre vor der Bauhaus-Gründung, fand sich im damals neutralen Holland eine Gruppe avantgardistischer Maler, Bildhauer und Architekten zusammen, die mit dem Anspruch antraten, einen neuen Stil („Stijl“) zu kreieren und durchzusetzen. Der prominenteste Künstler dieser Gruppe war zweifellos der Maler Piet Mondrian, der sich in seiner Kunst allmählich vom Gegenständlichen gelöst und hin zur geometrischen Abstraktion entwickelt hatte. Chefideologe und geistiger Motor der Stijl-Gruppe war Theo van Doesburg, der sie gegründet hatte und der bis zu seinem Tod 1931 die Zeitschrift „De Stijl“ herausgab. Das künstlerische Credo der Gruppe bestand in einer Gestaltungsauffassung, die von einem Streben nach totaler Reduktion der farbigen und formalen Erscheinungsvielfalt auf abstrakte Grundelemente gekennzeichnet war. Diese Abstraktion war gleichbedeutend mit der gänzlichen „Ausschaltung der sinnlichen Wahrnehmung

der sichtbaren Wirklichkeit“⁴ und bestand in der strikten Beschränkung der bildnerischen Mittel auf die gerade Linie und ein daraus abgeleitetes, rechtwinkliges modulares Gitter, auf die drei Grundfarben Gelb, Rot und Blau, und auf die drei primären „Nichtfarben“ Weiß, Grau und Schwarz. Ziel eines derartig radikalen bildnerischen Reduktionismus, eines derartigen ästhetischen Purismus, der u. a. natürlich vor dem Hintergrund der in Holland einflussreichen protestantischen Ethik begreifbar ist, war die Reinigung der Kunst von allen gegenständlichen Schlacken, von allen außerästhetischen, ihr nur äußerlich angehefteten Inhaltsansprüchen. Ganz ähnlich wie etwa Kandinsky, ging es auch den Protagonisten des Stijl um die Etablierung eines autonomen Kunstseins, um die Erlangung eines Status, in dem die Kunst – übrigens auch befreit von jeder subjektiven Tendenz ihres Schöpfers – lediglich ihren eigenen, „objektiven“ Gesetzen gehorcht. Hergeleitet wurden diese „objektiven“ Gesetze aus der Idee einer universalen Harmonie, die nach der Überzeugung Mondrians (der geistig ebenso wie Kandinsky der Theosophie nahestand) trotz aller irdischen Unvollkommenheit und menschlichen Willkür das Weltall durchwirke. In diesem Sinne hat Mondrian einmal davon gesprochen, daß das Prinzipielle der Reduktion der farbigen Erscheinungsvielfalt auf die Grundfarben darin bestehe, „daß die Farbe vom Individuellen und von individuellen Emotionen befreit (sei) und nur die stille Empfindung des Universalen ausdrücke“.⁵

Doch sollten die auf einem minimalen Formbestand und einem radikal reduzierten Farbcodex beruhenden Bilder des

Stijl nicht nur Gleichnis der universalen Harmonie sein, sondern zugleich auch Vorboten einer besseren Zukunft, Vorschein der zwar noch unerreichten, aber auf jeden Fall anzustrebenden irdischen Harmonie. Insofern ist ihnen ein explizit utopisches Moment zu eigen. In letzter Konsequenz hatte dies die Aufhebung der Kunst in Lebenspraxis zu bedeuten, und so ist es kein Zufall, daß sich einige Mitglieder der Stijl-Gruppe (Mondrian ausgenommen) sowohl dem Möbelentwurf als auch der Architektur zuwandten, um diesem utopischen Ziel ein Stück näherzukommen. Dabei ist offenkundig, daß die Architektur des Stijl in den frühen 20er Jahren dem gleichen syntaktischen Regelsystem folgt, das zuvor schon in der Malerei erprobt worden war, d. h. daß in ihr bruchlos die „neoplastische Theorie“ Mondrians zur Anwendung gelangt. So kehrt in ihr etwa das typische rektanguläre Gliederungssystem wieder, das die Bilder von Mondrian und anderen Stijl-Malern auszeichnet, so daß von einer dreidimensionalen Interpretation der Bildprinzipien des Stijl die Rede sein kann. Und auch die für die Stijl-Malerei typische Farbigkeit, das Gleichgewicht von quantitativ dominierenden Nichtfarben und sparsam eingesetzten, akzentuierenden Primärfarben, findet sich in der Architektur des Stijl wieder. So etwa in den Entwürfen, die van Doesburg und van Eesteren 1923 für Léonce Rosenberg ausgearbeitet haben (Maison particulière und Maison d'artiste), oder in dem 1924 von Gerrit Rietveld realisierten Schröder-Haus in Utrecht. Hier sind es außen weiß und grau gestrichene Mauerflächen sowie schwarz gestrichene Tür- und Fensterrahmen, die mit gelb, rot und blau bemalten, die statischen Funktionen betonenden Balken und I-Trägern aus Stahl kontrastieren. Daß sich diese „tektonische“ Farbigkeit im Innenbereich fortsetzt – bis hin zur Farbgebung der von Rietveld entworfenen Möbel – ist vor dem Hintergrund der soeben andeutungsweise skizzierten, auf eine ganzheitliche ästhetische Durchdringung des Lebens gerichteten „neoplastischen Theorie“ nur konsequent.

Selbst wenn es bei oberflächlicher Betrachtung so aussehen mag: nie ist hier Farbe bloß „kolorierende Zutat“, immer ist sie – zumindest der Intention nachessentieller Bestandteil einer dem Harmoniegedanken verpflichteten architektonischen Gesamtkonzeption. Theo van Doesburg hat diesen Standpunkt mehrfach mit Nachdruck bekräftigt: „Die architektonische Gestaltung ist ohne Farbe undenkbar. Ohne Farbe ist die Architektur ausdruckslos, blind.“⁶ Und: „Die neue Architektur hat die Malerei als separaten und imaginären Ausdruck von Harmonie ... abgeschafft. Die neue Architektur gestattet die Farbe organisch als direktes Mittel des Ausdrucks ihrer Beziehungen innerhalb von Raum und Zeit. Ohne Farbe sind diese Beziehungen nicht real, sondern unsichtbar. Das Gleichgewicht organischer Beziehungen erhält nur durch das Mittel der Farbe sichtbare Realität ... Die neue Architektur ist *antidekorativ*. Die Farbe (und das müssen die Farbenscheuen zu begreifen versuchen) ist nicht ein dekorativer Teil der Architektur, sondern ihr organisches Ausdrucksmittel.“⁷ Trotz dieser eindringlichen Thesen kam es selbst im engeren Umkreis des Stijl zu einem Umgang mit Farbe, der – im Sinne der Sprachregelung van Doesburgs – keineswegs immer als „organisch“, sondern zum Teil durchaus als „dekorativ“ zu bezeichnen ist. Hingewiesen sei in diesem Zusammenhang nur auf die Fassade des von J. J. P. Oud 1924 in Rotterdam erbauten und im Krieg zerstörten Kaffeehauses „De Unie“. Oud, einer der Protagonisten des Neuen Bauens in Holland, hatte sich 1921 von der Stijl-Gruppe getrennt, da er deren ästhetische Maximen für zu wirklichkeitsfern und weltabgewandt hielt. Obwohl er bei der Farbgestaltung auf den für Stijl typischen Farbkodex Gelb-Rot-Blau zurückgriff, unterließ er es doch, die Farbe in dem von Theo van Doesburg postulierten Sinne als Mittel zur Sichtbarmachung der architektonischen Beziehungen einzusetzen; vielmehr verlieh er der Fassade im Zusammenspiel von Form, Farbe und Schrift den Charakter einer ästhetisch außerordentlich reizvollen Supergrafik von plakativer Signalwirkung. Damit erhielt die

Farbe eine Funktion, die sich fundamental vom ästhetischen, metaphysisch fundierten Purismus eines Mondrian und Doesburg unterschied, und die dann am Bauhaus vor allem in einigen Entwürfen von Herbert Bayer Geltung gewann.

4

Herbert Bayer hat sich in seinen Farbwürfen für Kioske, Straßenbahnwarteräume, Messeausstellungsstände u. ä. häufig der Stijl-typischen Primärfarbskala bedient, jedoch in einem ganz anderen Sinne. Ohne sich auf metaphysische Spekulationen über Fragen der kosmischen Harmonie, die durch die drei Grundfarben Gelb, Rot und Blau gegeben sei, einzulassen, hat er als einer der ersten die enorme Signalwirkung dieses Farbenkontrastes (den Itten als bunt, laut, kraftvoll und entschieden kennzeichnet)⁸ systematisch für Reklamezwecke ausgenutzt; im Zusammenwirken mit typographischen Elementen besitzen diese Gestaltungen einen außerordentlich starken Hinweischarakter (ähnlich wie Ouds Rotterdamer Kaffee „De Unie“), so daß sie zu Recht als „architectures parlantes“⁹ angesprochen worden sind.

Mit der Übersiedlung des Bauhauses nach Dessau und der Übernahme der Werkstatt für Wandmalerei durch den „Jungmeister“ Hinnerk Scheper begann 1925 die Phase einer streng architektur- und funktionsbezogenen, strikt antidekorativen Farbgebung. Das von Gropius entworfene Dessauer Bauhausgebäude, ein Hauptwerk des Neuen Bauens der 20er Jahre, bot Scheper Gelegenheit, die neuen Prinzipien konsequent anzuwenden. Schemers ursprünglicher, nicht realisierter „farbiger Organisationsplan“ zielte auf eine funktionsgemäße Ordnung des gesamten Gebäudekomplexes durch Farbe, d. h. es war vorgesehen, die verschiedenen Funktionseinheiten farblich zu unterscheiden, um so zur besseren Orientierung beizutragen. Zugleich war daran gedacht, bei der Gestaltung der Innenräume tragende und füllende Flächen durch Farbe zu differenzieren und dadurch die „architektonische Spannung“ auszudrücken.¹⁰ Bei der endgültigen, von diesem ersten „farbigen Organisationsplan“ abweichenden Farbgebung der Räumlichkeiten des Dessauer Bauhausgebäudes wurde an diesem Prinzip einer deutlichen Farbdifferenzierung zwischen tragenden und füllenden Elementen festgehalten. So wurden beispielsweise im Vestibül des Werkstattraktes die statisch-konstruktiven Gegebenheiten dadurch betont, daß Pfeiler bzw. pfeilerartige Wandflächen sowie die Leibungen der Aulaturen schwarz, die füllenden Teile weiß bzw. grau gestrichen wurden. „Windfang und Vestibül nehmen die Farben des Außenbaus ... auf und dienen in ihrer kühlen, sachlichen Zurückhaltung zur Einstimmung des Besuchers in die Atmosphäre des Bauhauses“.¹¹ Lediglich in der Kantine und im Treppenhaus scheint es Scheper gelungen zu sein, gegenüber Gropius, der farbige Architektur offenbar nicht sonderlich schätzte, ein Stück seines ursprünglichen Farbkonzeptes zu behaupten. So sind die Decken der ersten, zweiten und dritten Etage in getrübbten Blau-, Rot- und Gelbtönen gestrichen; obwohl es sich bei dieser Farbwahl zweifellos um einen Reflex jenes vom Stijl herrührenden Primärfarben-Dogmas handelt, erhebt die Farbe hier nicht den Anspruch, Ausdruck kosmischer Harmonie zu sein, sondern sie erfüllt ganz pragmatisch die Aufgabe, die Orientierung im Gebäude zu erleichtern, fungiert also als Leitsystem.

Es gibt übrigens diverse Hinweise, die dafür sprechen, daß Gropius der farbigen Gestaltung von Architektur – zumindest im Außenbereich – tendenziell reserviert gegenüberstand.¹² So etwa die Tatsache, daß er in der berühmten, 1919 vom Arbeitsrat für Kunst durchgeführten Umfrage unter dem Titel „Ja! Stimmen des Arbeitsrates für Kunst“¹³ die Frage nach der „Farbbehandlung des Stadtbildes“ unbeantwortet ließ, oder auch, daß die von Alfred Arndt (kommissarischer Leiter der Werkstatt für Wandmalerei während Schemers Moskauaufenthalt) ausgearbeiteten Farbvorschläge zur Gestaltung der von Gropius entworfenen Dessauer Meisterhäu-

ser nicht realisiert wurden und die Entscheidung zugunsten des für das Neue Bauen typischen weißen Fassadenanstrichs fiel. Weiß galt Gropius, wie vielen anderen Architekten seiner Zeit, als Symbol höchster Reinheit und Klarheit, Weiß war für ihn Inbegriff der Durchgeistigung der Architektur. Der holländische Architekt J. B. van Loghem, Mitglied der Architektenvereinigung „Opbouw“, hat die Bevorzugung weißer Flächen, zumal in der Außenarchitektur, sehr prägnant wie folgt beschrieben: „Es ist kein Zufall, daß bei den neuen Bauten, soweit sie nicht aus durchsichtigem Material errichtet sind, die festen Materialien rein weiß sind . . . Der weiße Verputz . . . fast aller neuen Bauwerke (ist) kein Deckmantel für konstruktive oder technische Mängel, sondern spiegel(t) vielmehr das Verlangen nach Klarheit und Reinheit des Ausdrucks wider. Das Weiß läßt sich auch erklären als ein Mittel, die letzten Reste von Schwere, die noch in der Konstruktionsform enthalten sind, für Auge und Gefühl bis zum Äußersten zu reduzieren.“¹⁴

Bruno Taut, entschiedenster Vorkämpfer des farbigen Bauens in den 20er und 30er Jahren, schrieb zu einer derartigen Auffassung nicht ohne ironischen Unterton: „Die starke Betonung der Funktion in der Architektur, die Vorliebe für glatteste, einfachste und rein konstruktive Formen, die flachen Dächer und all dergleichen führten dazu, daß die Farbe für ein Stück Romantik gehalten wurde, Weiß war nun die Parole. Weiß als die Farblosigkeit ‚an sich‘, oder, anders gesprochen, als die Farbenfülle an sich. Weiß als Glücksbringer des absolut funktionellen Architekten.“¹⁵ Und für Hannes Meyer, frei von den Fixierungen ästhetischer Dogmen, war die Frage nach der Farbe in der Architektur eine Frage von ausgesprochen praktischer Natur: „Die Farbe ist uns nur ein Mittel der bewußten seelischen Einwirkung oder ein Orientierungsmittel. Die Farbe ist niemals Mimikri für allerlei Baustoffe. Buntheit ist uns ein Greuel. Anstrich ist uns ein Schutzmittel. Wo uns Farbe psychisch unentbehrlich erscheint, mitberechnen wir deren Lichtreflexionswert. Wir vermeiden reinweißen Hausanstrich: Der Hauskörper ist bei uns ein Akkumulator der Sonnenwärme . . .“¹⁶

Welch eine Hellsicht angesichts heutiger rapide sich zuspitzender Krisenerscheinungen in der Energieversorgung bzw. im ökologischen Haushalt und welche Ernsthaftigkeit der Argumentation angesichts der „neuen“ Architektur der sogenannten Postmoderne, die sich unter dem fragwürdigen Motto „Lernen von Las Vegas“¹⁷ sowohl formal als auch farblich in der zügellosen Potenzierung gestalterischen Eigensinns gefällt!

Anmerkungen

- 1 Zur Problematik der Peripherisierung der Maler am Bauhaus vgl. *Friedhelm Kröll*: Bauhaus 1919–1933. Künstler zwischen Isolation und kollektiver Praxis, Düsseldorf 1974, insbes. S. 68 ff.
- 2 *Oskar Schlemmer*: Briefe und Tagebücher, hrsg. v. Tut Schlemmer, Stuttgart 1977, S. 43 (7. 8. 1920)
- 3 Sammlungskatalog „Bauhaus-Archiv Museum für Gestaltung“, Berlin (West) 1981, S. 141
- 4 *H. L. C. Jaffé*: Mondrian und De Stijl, Köln 1967, S. 11
- 5 *Piet Mondrian*: Die Neue Gestaltung in der Malerei, in: Jaffé, a. a. O., S. 48
- 6 *Theo van Doesburg*: Farben im Raum und Zeit, in: De Stijl 87/89 (1928), S. 26
- 7 *Theo van Doesburg*, zit. bei Daniele Baroni: Ursprung des modernen Möbels — das Werk Rietvelds, Stuttgart 1979, S. 88
- 8 *Johannes Itten*: Kunst der Farbe, Ravensburg 1970 (Studienausgabe), S. 34
- 9 Sammlungskatalog „Bauhaus-Archiv Museum für Gestaltung“, a. a. O., S. 157; zu Herbert Bayer vgl. auch Ausstellungskatalog „Herbert Bayer“. Das künstlerische Werk 1918–1938“, Bauhaus-Archiv, Berlin (West) 1982
- 10 *Hinnerk Scheper*, in: Offset 7 (1926), S. 365 f.
- 11 *Christine Kutschke/Michael Siebenbrodt*: Farbe in der Fest-Ebene, in: form + zweck (1976) 6 (Sondernummer 50 Jahre Bauhaus Dessau), S. 20
- 12 Es erscheint lohnend, diese Feststellung in einer eingehenderen Studie genauer zu überprüfen. Michael Siebenbrodt hat in seiner Studie „Haus Zuckerkanal — Maß des Individuellen“ soeben ein differenziertes Bild der Innenraumfarbigkeit dieses Privathauses gegeben, in: form + zweck (1983), 2 (Sondernummer Neues Bauen — Neues Gestalten), S. 16
- 13 „Ja! Stimmen des Arbeitsrates für Kunst“ (1919), in: Ausstellungskatalog „Arbeitsrat für Kunst Berlin 1918–1921“, Akademie der Künste, Berlin (West) 1980, S. 9–76
- 14 J. B. van Loghem (1932), zit. bei: Ausstellungskatalog „Bauen“ '20–'40. Der Niederländische Beitrag zum Neuen Bauen, Van Abbemuseum, Eindhoven 1971, S. 66
- 15 *Bruno Taut*: Die Farbe, in: Fachblatt für Maler 3 (1931), S. 75. Zu Bruno Taut und den hier angeschnittenen Fragen vgl. *Kurt Junghanns*, Bruno Taut 1880–1938, Berlin 1971, ferner Ausstellungskatalog „Bruno Taut 1880–1938“, Akademie der Künste, Berlin (West)
- 16 *Hannes Meyer*: Bauen, in: Bauhaus 4 (1928), S. 13
- 17 *Robert Venturi/Denise Scott Brown/Steven Izenour*: Lernen von Las Vegas. Zur Ikonographie und Architektursymbolik der Geschäftsstadt, Braunschweig-Wiesbaden 1979