



FARBE IM GARTEN

VON PFLANZENFARBEN UND FÄRBERPFLANZEN

TOPIARIA HELVETICA 2011

TOPIARIA HELVETICA wird herausgegeben von der SGGK (Schweizerische Gesellschaft für Gartenkultur) und erscheint jährlich. Das Abonnement ist für Mitglieder der SGGK im Jahresbeitrag inbegriffen.
<http://www.sggk.ch>

REDAKTION

Annemarie Bucher, Dr. sc. ETH (bucher@sggk.ch)
Johannes Stoffler, Dr. sc. ETH, Dipl.-Ing. (stoffler@sggk.ch)

ÜBERSETZUNGEN RESUMÉS

Anne Devaux

Topiaria 2012 beschäftigt sich mit dem Thema «Pflanzen auf Reisen» (Arbeitstitel). Manuskripte und Anfragen sind an die Adresse der Redaktion zu richten. Ein Anspruch auf Veröffentlichung besteht nicht. Für unverlangt eingesandte Manuskripte und Abbildungen übernehmen Verlag und Redaktion keine Haftung.

Das vorliegende Werk einschliesslich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ausserhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt besonders für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Autoren und die Redaktion haben sich bemüht, alle Inhaber von Urheberrechten ausfindig zu machen. Sollten dabei Fehler unterlaufen sein, werden diese bei entsprechender Benachrichtigung im nachfolgenden Jahrgang richtiggestellt.

BIBLIOGRAFISCHE INFORMATION DER DEUTSCHEN NATIONALBIBLIOTHEK

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2011, für diese Ausgabe:
vdf Hochschulverlag AG an der ETH Zürich
www.vdf.ethz.ch
verlag@vdf.ethz.ch

© Text: bei den Autoren
© Abbildungen: bei den Bildautoren bzw. deren Rechtsnachfolgern

ISBN 978-3-7281-3333-5

Umschlagbild: Fotografie Annemarie Bucher

Der Farbengarten der ZÜGA. Ein Experiment der Moderne am Zürichsee

JOHANNES STOFFLER

Im Sommer des Jahres 1933 erregte ein ungewöhnlicher Garten am linken Ufer des Zürichsees den Unmut des Publikums. Ein «Sechzehnder» oder ein «Riesenpolyp» sei hier den Besuchern der ZÜGA, der Zürcher Gartenbauausstellung, zugemutet worden. Kaum zu ertragen seien seine «grellfarbigen Blumenarme». ¹ Die Kritik galt dem Farbengarten im Herzen des Geländes, der mit kräftigen Farbtönen in Gelb, Orange, Rot und Weiss und einem ungewöhnlichen, biomorphen Grundriss auf sich aufmerksam machte. Schöpfer des umstrittenen Werks war der Zürcher Gartenarchitekt Gustav Ammann (1885–1955), der in enger Zusammenarbeit mit seinen Berufskollegen und dem Architekten Karl Egender (1897–1969) das Gesamtkonzept der Ausstellung entwickelt hatte. ² Veranstalter der Ausstellung, die vom 24. Juni bis zum 17. September dauerte, war der Zürcher Handelsgärtnerverein, der in Zeiten wirtschaftlicher Depression eine Leistungsschau veranstalten wollte, um der stagnierenden Auftragslage der Gärtnerschaft neuen Schwung zu verleihen. Diese Leistungsschau – das war die Botschaft der Ausstellung – sollte nicht nur auf das Feld der Hortikultur beschränkt bleiben. Sie sollte auch den Fortschritt in der Gartengestaltung präsentieren. Während dieser Fortschritt auf der Zürcher Gartenschau im Jahre 1912 noch in Form des streng formal organisierten Architekturgartens dargestellt wurde, manifestierte sich auf der ZÜGA der Durchbruch der Gartengestaltung der Moderne, die zwischen Naturalismus und Abstraktion changierte. In



Abb. 1: Gustav Ammanns Farbengarten an der ZÜGA 1933.

diesem Rahmen nahm Ammanns Farbengarten eine prominente Rolle ein. Er war das Ergebnis einer beständigen, kritischen Auseinandersetzung mit Fragen der Pflanzen-

verwendung, der Farbkomposition und der Form im Garten. Eine Auseinandersetzung, die bis in die Anfänge von Ammanns Ausbildung zurückreichte.

Architektonische Farbwirkungen

In den grossen deutschen Gartenbauausstellungen des frühen 20. Jahrhunderts in Düsseldorf (1904), Darmstadt (1905) und Mannheim (1907) avancierte der Farbengarten zu einem beliebten Motiv.³ Die Ausstellungen und ihre Sondergärten standen unter dem Eindruck der Kunstgewerbereform, die sich bewusst von der bürgerlichen Kultur des vergangenen Jahrhunderts abgrenzen wollte. Als «farbige Raumkunst»⁴ im Freien distanzieren sie sich von der historistischen – wie Alfred Lichtwark bemerkte – «trüben Farb Stimmung, die für altdeutsch galt».⁵ Die Gärten vermittelten stattdessen eine neue, intensive Art

von Farbigkeit, die signalhaft den Weg in eine neue ästhetische Kultur des jungen Jahrhunderts weisen sollte.

Der erste Ausstellungsgarten, der das Thema der Farbe neuartig konzentriert aufgriff und «in der Farbenbewegung in starkem Maß impulsgebend» wirken sollte, wurde vom Sezessionskünstler und Architekten Joseph Maria Olbrich (1867–1908) 1905 auf der Gartenbauausstellung in Darmstadt dem Publikum vorgestellt.⁶ Er bestand aus einem blauen, einem roten und einem gelben Gartenteil, deren monochrome Blumenbeete – vorwiegend aus Massenpflanzungen einer Art von Sommerblumen, aber auch von Stauden und Rosen – in geometrisch-ornamentalen Mustern des Jugendstils ausgebildet waren.⁷ Alle drei Gärten waren Senkgärten, die durch Rasenböschungen oder bewachsene Sandsteinmauern eingefasst und durch einzelne Ausstattungselemente wie weisse Bänke oder Lauben aus Treillagenwerk akzentuiert wurden. Wie radikal Olbrich sein Farbkonzept im Garten umsetzte, wird



Abb. 2: Der rote Garten von Joseph Maria Olbrich an der Allgemeinen Gartenbau-Ausstellung in Darmstadt 1905.

darin deutlich, dass er anfangs sogar das Wasser im roten Garten rot färben liess.

Für Ammann und die Gartenarchitekten seiner Generation wurden die Ausstellungsgärten jener Zeit ein leuchtendes Vorbild für ihre eigene Arbeit: «Voll Begeisterung zogen wir Jungen damals umher in den Gärten, die ein Olbrich, ein Behrens, ein Läger geschaffen. Mit mächtiger Architektur, mit Konzentrieren und Beschränkung auf wenige Motive und Farben wurden Wirkungen erzielt, wie schon lange nicht mehr. So sind sie uns denn zum Ereignis geworden und stets tauchten sie in unserer Erinnerung wieder auf, wenn wir über neuen Entwürfen sasssen.»⁸

Das Bestreben, die Farbe ungewöhnlich konzentriert im Garten einzusetzen, wurde zu einem Merkmal der Architekturgärten, wie sie von nun an bis Ende der 1920er Jahre auch in der Schweiz angelegt wurden. Die architektonische Wirkung dieser Gärten beruhte nicht allein auf einem geometrisch organisierten Grundriss, der jenen des Hauses unter freiem Himmel fortsetzte. Sie bestand auch in der effektvollen Steigerung ihrer räumlichen Wirkung durch den Einsatz kräftiger Farbgebungen von Gartenarchitekturen und Blütenpflanzungen. Der Farbpalette seiner Gärten widmete Ammann folglich besondere Aufmerksamkeit. Hier plädierte er für starke Wirkungen: «Im Allgemeinen bin ich im Garten gegen das Brechen der klaren Farbtöne, wie es im Wohnraum üblich ist. Wenn ich die Farbe hier anwende, dann geschieht es resolut.»⁹ Ammanns Gärten waren deshalb ausgesprochen farbkraftig, was sich auch in seinen Entwürfen für Gartenmöbel und Gartenarchitekturen widerspiegelte. Mittelblaue Pergolen oder ockergelbe Bänke mit roten Armlehnen setzten Akzente in seinen Gärten, die aus heutiger Sicht überraschend bunt wirken und eine Vorstellung von der «Harmonie der Farben»¹⁰ vermitteln, die aufgrund der zahlreichen überlieferten Schwarz-Weiss-Fotografien jener Zeit nur noch schwer nachzuvollziehen ist.

Auch die Pflanzenverwendung jener frühen Architekturgärten in Ammanns Werk war bisweilen «resolut». Dies betraf vor allem die Rabatten aus Massenspflanzungen von einjährigen Sommerblumen, in denen beispielsweise rote Streifen aus Begonien mit einem blauen Grund von

Ageratum kontrastierten. Zumindest im Hausgarten problematisch an der Verwendung derartiger Pflanzungen war allerdings – ganz abgesehen von den Kosten – die verhältnismässig kurze Dauer der optimalen Farbwirkung zwischen Auf- und Abblühen der Pflanzung. Blühfreudiger und günstiger waren hingegen die gemischten Staudenrabatten, die unter dem Einfluss englischer und deutscher Vorbilder bereits in Ammanns Architekturgärten stetig an Bedeutung gewannen. Mit den neuen Staudenrabatten zog freilich auch eine neue Farbästhetik in die Gärten ein.

« Natürliches » Farbenspiel

Im Jahre 1929, vier Jahre vor dem Farbgarten auf der ZÜGA, bekannte sich Ammann erstmals öffentlich zu seinem Bruch mit dem Architekturgarten. Er forderte stattdessen den «natürlichen Garten», wie er den neuen Wohngarten der Moderne anfangs auch bezeichnete.¹¹ Diese neue, «natürliche» Gestaltung verstand den Garten nicht mehr als Teil des Hauses, sondern als Teil der Landschaft. Der Garten wurde zur gärtnerischen Interpretation von Aspekten der freien Natur- und Kulturlandschaft, die mit der Architektur in einen malerischen Kontrast trat. Hierin folgte Ammann einerseits den Vorstellungen zahlreicher Architekten der Moderne, die wie Le Corbusier die «Natur ums Haus» forderten, welche mit den neuartigen, kristallinen Baukörpern in einen spannungsvollen Dialog treten sollte.¹² Andererseits knüpfte er aber auch an die Ästhetik des englischen «Wild Garden» an, der Exoten und Wildblumen in extensiv gepflegten Bereichen landschaftlicher Parkanlagen malerisch einbrachte.¹³ Im Gegensatz zum Architekturgarten sollte der «natürlich» gestaltete Garten ein täglich nutzbarer Aufenthaltsort sein, ein Wohngarten jenseits repräsentativer Etikette. Und schliesslich – auch das war angesichts wirtschaftlicher Krisenzeiten eine zeitgemässe Forderung – sollte der Garten in Anlage und Unterhalt möglichst preiswert sein und tunlichst auf die aufwendigen Bauwerke und Terrassierungen des Architekturgartens verzichten.

Mit dem neuen, «natürlichen» Gestaltungsideal gehörten die Massenspflanzungen aus Sommerblumen



Abb. 3: Rittersporn, Phlox und Kletterrose im «stillen» Farbenspiel. Bepflanzungsaspekt aus Karl Foersters Buch *Vom Blütengarten der Zukunft*, 1922.

in den Gärten endgültig der Vergangenheit an. Selbst dort, wo sie sich einst in Ammanns Architekturgärten befunden hatten, waren sie – bestärkt durch die Publikationen des deutschen Staudenzüchters Karl Foerster (1874–1970) – bereits während des Ersten Weltkriegs sukzessive den gemischten Staudenrabatten englischen Vorbilds gewichen.¹⁴ «Wie wir den Garten heute sehen», so bekannte Ammann 1929, «wie wir ihn aufteilen und gliedern, wie wir alles Steife und jede Härte im Ausdruck zu vermeiden suchen, [...] es geschieht immer über die englische Brille, ob wir wollen oder nicht.»¹⁵ Tatsächlich war Ammann ein grosser Verehrer Gertrude Jekylls (1843–1932), deren Gärten er aus eigener Anschauung kannte. Ihren Umgang mit Farbe in ihren Pflanzungen hatte die englische Staudengärtnerin bereits 1908 in ihrem Buch *Colour in the Flower Garden* publiziert.¹⁶

Jekyll arbeitete in ihren Rabatten mit «Drifts», also langgezogenen, dünnen, blühenden Staudengruppen, die im Laufe des Jahres abwechselnd und in rhythmischen Abständen in den Vordergrund traten.¹⁷ Diese delikaten Kompositionen unterschieden sich grundlegend von jenen der teppichartigen Sommerblumenpflanzungen und bunten Staudenbeeten des frühen Architekturgartens. Denn statt der monumentalen Wirkung einer Farbe oder eines Farbkontrastes wurde das Spiel mit leicht changierenden Farbtönen wichtiger. In den Vordergrund traten auch Blattwerk, Habitus und Höhenstaffelung der Pflanzen, welche die «grafische» Dominanz der Farbe brachen und sie in einen differenzierteren gärtnerischen Zusammenhang stellten. Neueinführungen exotischer Pflanzen und Züchtungserfolge erweiterten die für die neuen ästhetischen Vorlieben taugliche Pflanzenpalette



Abb. 4: Jardin d'Eau et de Lumière von Gabriel Guevrekian in Paris, 1925.

beträchtlich. Das kontinentale «Kunterbunt», das in manchen Gärten der 1920er-Jahre noch vorgeherrscht hatte, wich so zunehmend einer subtilen Ästhetik von Farbe und Textur.¹⁸ Wie erfolgreich der «Siegelauf edler, stiller Farben» in den Gärten der Schweiz und Deutschlands seit den 1920er-Jahren war, hielt noch im Jahr 1942 Karl Foerster fest: «Der Mensch dringt immer staunender in die Wunder des Farbenreiches. [...] Hierbei verläßt er den alten falschen Weg der theoretischen Spektralfarben und legt die Farben des Lebens und der atmosphärischen Natur zugrunde. [...] Zahllose Blumenfarben gab es früher nur in derben Stufungen. Plötzlich haben hier bestimmte Abarten und Züchtungen die Führung übernommen und Schritt für Schritt vornehme Zauberreiche über jenen derben Gründen errichtet.»¹⁹

Von Gärten und Avantgarden

Der Farbengarten der ZÜGA war gleich in zweifacher Hinsicht ein gestalterisches Experiment. Zum einen griff er das Thema «Farbe» vor dem Hintergrund der veränderten Farbästhetik und Pflanzenverwendung auf. Zum anderen reflektierte er Ammanns Suche nach einer neuen Form, die in der Auseinandersetzung mit der Kunst und den Gärten der Avantgarden der Moderne stattfand.

Bereits seit Mitte der 1920er Jahre hatte Ammann die neuen avantgardistischen Stömungen des Jahrzehnts – zunächst eher abwartend – verfolgt. Ihre verbreitete Lust am Konstruktiven und an abstrakten Geometrien wurde in Frankreich bereits 1925 an der *Exposition internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* dem Publikum vorgestellt. Der «Jardin d'eau et de lumière» von Gabriel

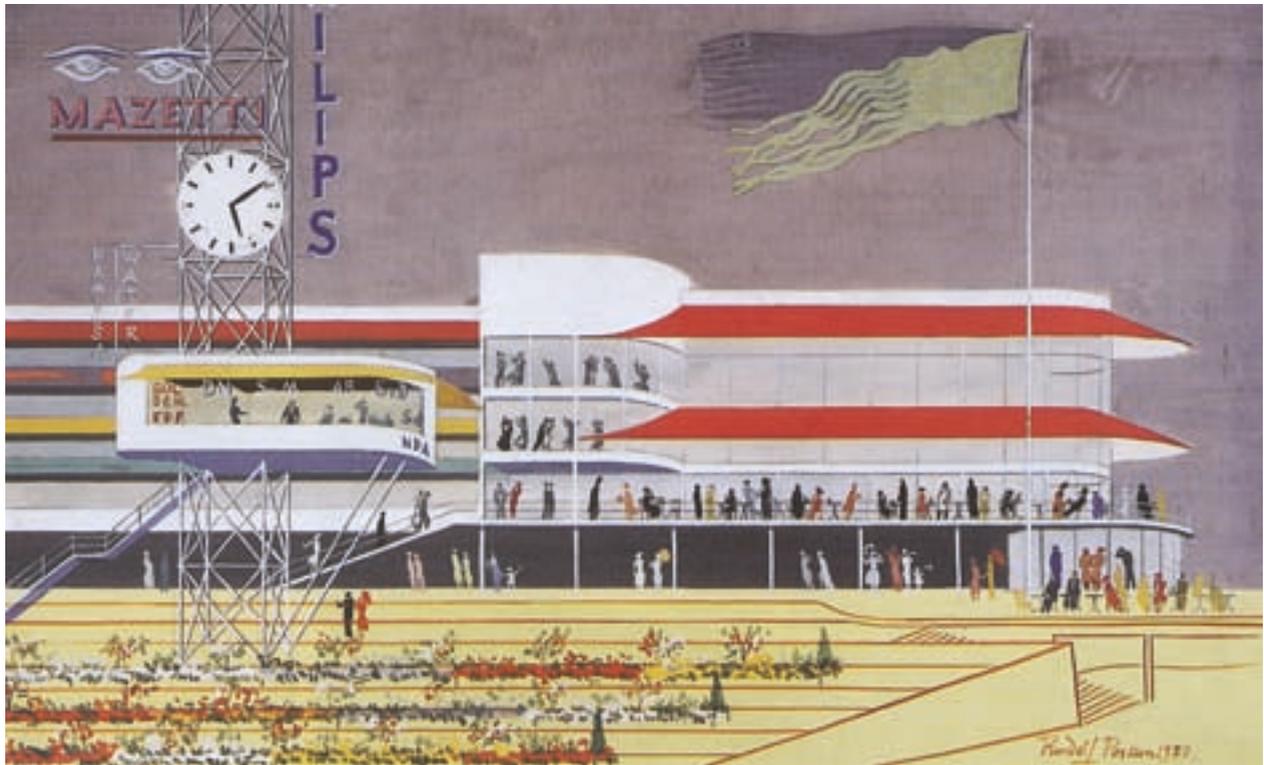


Abb. 5: Präsentationszeichnung von Gunnar Asplunds Farbengarten von Rudolf Persson für die Stockholmer Werkbundausstellung 1930.

Guevrekian (1900–1970) basierte im Grundriss und in seinen Ausstellungselementen auf Variationen der Form des Dreiecks, die formal mit einer von innen beleuchteten, bunten Glaskugel kontrastierten.²⁰ In der grafischen Disposition des Gartens war die Pflanze zum gelben, roten, weissen oder blauen Farbpigment reduziert – ein Ansatz, den Guevrekian auch für seinen dreieckigen Garten bei der Villa Noailles im südfranzösischen Hyères von 1926 gewählt hatte. So neuartig diese Gärten in formaler Hinsicht auch in Erscheinung traten, so wenig Neues hatten sie letztlich hinsichtlich Farbkomposition und Pflanzenverwendung zu bieten. Für Ammann, der Gartengestaltung auch als hortikulturelle Herausforderung begriff, waren derartige Experimente deshalb kaum hilfreich für den Entwurf seines Farbengartens an der ZÜGA. Hinzu kam, dass Ammann inzwischen den Garten nicht mehr als Architektur betrachtete und – wie er angesichts der

Villa Noailles bekannte – den Versuchen, «den Garten in formaler Beziehung strenger, vielleicht den modernen Bauprinzipien verwandter zu gestalten», wenig abgewinnen konnte.²¹

Auch Gunnar Asplunds (1885–1940) Farbengarten auf der Werkbundausstellung in Stockholm 1930 bot sich kaum als Vorbild für Ammanns Exponat an.²² Während die ZÜGA die Lage am Wasser, die modernen Flachdachbauten und ihre malerische Verflechtung mit dem alten Baumbestand bewusst dem schwedischen Vorbild nachempfand, blieb Asplunds Farbengarten davon ausgeschlossen. Asplund hatte auf dem Festplatz der Stockholmer Ausstellung – deren Chefarchitekt er gleichzeitig war – lange Reihen von Pflanztrögen aufstellen lassen, deren Sommerflor kräftig in Weiss, Gelb, Orange und Rot leuchtete. Zwischen den Kübeln, die auf Ständern präsentiert wurden, sollte der Besucher inmitten eines

blühenden Feldes Platz nehmen können, um auszuruhen. Sowohl die Farben als auch die lineare Ausrichtung der Pflanztröge nahmen die Charakteristika der langgezogenen Sonnenstoren des dahinter liegenden Restaurants auf und setzten diese in der Fläche fort. Damit verstand Asplund die Installation als Bestandteil seiner Architektur, als ihr funktionales Ornament, das zugleich vollkommen reversibel war. Denn fand eine Veranstaltung auf dem Festplatz statt, konnte der ganze Farbengarten kurzerhand abgeräumt werden. Doch auch dieses Konzept zwischen ephemerer Installation und Architekturmöbel entsprach wohl kaum Ammanns Vorstellung von Gartengestaltung. Hinzu kam, dass es für eine Gartenbauausstellung grundsätzlich abwegig gewesen wäre, ein wichtiges Exponat so zu konstruieren, dass man es aus dem Zentrum abtransportieren lassen könnte.

Was letztlich Ammann für den eigenwilligen biomorphen Grundriss des Farbengartens inspiriert hat, lässt sich heute nicht mehr eindeutig nachweisen. Eine wichtige und frühe Inspiration dafür dürfte jedoch die Ausstellung *Neue Optik* im Zürcher Kunsthaus gewesen sein, die 1929 als eine der ersten Ausstellungen weltweit einen Querschnitt durch die Kunst der Moderne präsentierte. Die Ausstellung zeigte heterogene Gruppierungen aus «Futuristen, Kubisten, abstrakten Malern, Konstruktivisten, auch Surrealisten und Gruppen, die in Bildung begriffen sind.»²³ Ausgestellt waren Werke von 40 Künstlern, darunter Hans Arp, Constantin Brancusi, Theo van Doesburg, Max Ernst, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Fernand Léger, Joan Miró, Piet Mondrian, Pablo Picasso und Kurt Schwitters. Massgeblich an der Konzeption der Ausstellung beteiligt war die Kunstkritikerin Carola Giedion-Welcker (1893–1979). Das Ziel der neuen Bewegung, so schrieb sie, sei die ständige Vereinfachung und Vertiefung menschlicher Wahrnehmung: «Viel intensiver als um Formprobleme ging es hier um die neuen Inhalte der Kunst, um die vertiefte Einstellung des Künstlers auf den verborgenen, inneren Klang der Welt. Vom Sichtbaren, von den Zufälligkeiten der äusseren Erscheinung distanzierte man sich, um zum Wesentlichen, zur geistigen Essenz zu gelangen.»²⁴ Manche dieser Künstler nahmen Formen der Natur zum Ausgangspunkt ihrer



Abb. 6: Objets plastiques. Bemaltes Holzrelief von Hans Arp auf der Ausstellung im Kunsthaus Zürich, 1929.

Abstraktionen, wie beispielsweise Hans Arp (1886–1966) festhielt: «In Ascona zeichnete ich mit Pinsel und Tusche abgebrochene Äste, Wurzeln, Gräser, Steine, die der See an den Strand gespült hatte. Diese Formen vereinfachte ich und vereinigte ihr Wesen in bewegten Ovalen, Sinnbildern der ewigen Verwandlung und des Werdens der Körper.»²⁵ Ob Ammann diesen Weg für seinen Farbengarten selbst ging oder ob er lediglich den von Künstlern wie Arp vorgebahnten Weg plakativ nachvollzog, bleibt dahingestellt. Fest steht jedoch, dass er sich in jener Zeit mit dem Mittel der Abstraktion in Kunst und Philosophie beschäftigte.²⁶

Das Experiment des Gärtners

Nicht nur die biomorphe Form, sondern auch die Materialisierung des Farbengartens der ZÜGA war neu. Als Einfassung der Pflanzfelder verwendete Ammann bewusst moderne Materialien wie neuartige Betonkammersteine, die nicht nur billig und leicht zu verlegen waren, sondern auch eine interessante Oberflächentextur aufwiesen. Zahlreiche Pfade aus Betonplatten durchzogen den Farbengarten. Neben der Pflanzung bildeten sie eine zweite,



Abb. 7: Der Farbengarten an der ZÜGA im Juli 1933.

autonome Struktur, welche die Beete begleitete oder schnitt. Auf diesen Wegen sollte der Besucher der Ausstellung die Blütenpflanzung aus nächster Nähe erfahren und erforschen können. Für die Anlage arbeitete Ammann mit der breiten Palette des Pflanzenrepertoires, wie sie sich in den folgenden Jahren im Wohngarten etablierte. Vorherrschend waren nicht nur Stauden und Zwiebelpflanzen, sondern auch Gehölze. Damit gewannen die Aspekte der Einzelpflanze verstärkt an Bedeutung und die vertikale Dimension des Gartens wurde durch Vegetation definiert. Nicht zuletzt bot der Garten auch ein interessantes Farbenspiel. Abseits von «derben Stufungen» oszillierte er im Bereich orange-gelber Farbtöne, die durch weisse

und rote Blütengruppen in ihrer Wirkung gesteigert wurden. Pflanzpläne des Gartens sind zwar nicht erhalten. In der überquellenden Vielfalt erkennbar sind aber etwa Madonnenlilie und Sonnenhut. Im Kontrast dazu standen Gehölze wie etwa die Blaufichte. Welche Logistik und Beherrschung des Pflanzenmaterials diese Anlage ermöglichte wird deutlich, wenn man die langsamen Entwicklungszeiten von Stauden und die überquellende Vegetation der temporären Rabatten des Farbengartens einander gegenüberstellt.

Weder das Publikum noch Ammanns Fachkollegen erkannten die innovative Leistung des Farbengartens. Der polemischen Kritik am «Grellfarbigen» oder

«bizarr und Gesuchten» begegnete Ammann mit Unverständnis.²⁷ Geradezu trotzig bekräftigte er den Sinn derartiger Experimente: «Es hat aber keinen Zweck, diesen Ausbruch in freiere Gefilde nun als neue Mode oder als hypermodern an den Pranger zu stellen. Es war ein Versuch, ein Ausstellungseffekt und damit basta, so der Rosengarten, Irrgarten usw. Nur nicht immer sich an Bestehendes klammern oder einen Stil suchen wollen; sich frei machen, das sollte die Lehre sein.»²⁸ Dennoch war Ammann mit dem Wagnis des Farbengartens in die Defensive geraten. Und obwohl er einen vergleichbaren Garten an der Schweizerischen Landesausstellung 1939 erneut anlegen liess, blieben solch kühne Experimente in den folgenden Jahrzehnten die Ausnahme. Der Farbengarten der ZÜGA ist aber bis heute ein seltenes Beispiel jener Zeit für die Verschmelzung hortikultureller Tradition und avantgardistischem Experiment – gestaltet von einem Gärtner.²⁹

- 1 Ammann, Gustav (1933). «Die Gartenanlagen», in: *Schweizerische Bauzeitung*. 51. Jg., Nr. 10, S. 123; sowie Schmid, Willy (1933). «Züga und Gartengestaltung», in: *Neue Zürcher Zeitung*. 11.7.1933, Abendausgabe
- 2 Stoffler, Johannes (2008). *Gustav Ammann. Landschaften der Moderne in der Schweiz*. Zürich, S. 99–104
- 3 Farbengärten spielten zwar bereits im späten Rokokogarten und Landschaftsgarten eine gewisse Rolle, wurden aber nicht als Träger eines vergleichbaren Reformprogramms verstanden und entsprechend nicht radikal umgesetzt. Zu den Vorläufern vgl. Bäßler, Caroline (1998). *Die Gartenkunst im Spiegel der Gartenbauausstellungen des frühen 20. Jahrhunderts*. Unveröff. Inaugural-Dissertation an der Katholischen Universität Eichstätt, S. 129
- 4 Baer, Casimir Hermann (1911). *Farbige Raumkunst, 120 Entwürfe moderner Künstler*. Stuttgart. Zum Schweizer Kontext vgl. Gubler, Hans Martin (1980). «Die befreite Farbe – zum Farbklima der Architektur um 1905–1910», in: *Von Farbe und Farben. Albert Knoepfli zum 70. Geburtstag*. Hg. v. Institut für Denkmalpflege an der ETH Zürich, Zürich, S. 193–199
- 5 Lichtwark, Alfred (1907). *Blumenkultus, Wilde Blumen*. Berlin, S. 36

- 6 Hottenträger, Grit (1996). *Farbe im Freiraum. Zur Anwendung von Farbe und Farbtheorien in der Gartenarchitektur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts*. Diss. TU Berlin, S. 181
- 7 Vgl. Olbrich, Joseph Maria (1905). *Neue Gärten*. Berlin, S. 43: Die Bepflanzung des Gartens bestand aus «1. Bengalrosen (Gruss an Teplitz), 2. Einfassungen aus Begonia semperflorens, Mm. Emile de Cock und Altenathea naua compacta, 3. Canna indica, 4. Glänzendem Salbei, 5. Knollenbegonien, 6. Buntlippe, 7. Pelargonien, Kranichschnabel, 8. Brandschopf, 9. Virginischem Tabak, 10. Hochstämmigen Fuchsien.»
- 8 Ammann, Gustav (1913). «Neue Sondergärten», in: *Die Gartenkunst*. 15. Jg., Nr. 5, S. 57
- 9 Ammann, Gustav (1913). «Gartenmöbel», in: *Die Schweizerische Baukunst*. 5. Jg., Nr. 24, S. 347
- 10 Ammann, Gustav (1913). «Entwicklung und Aufgaben der neuen Gartenkunst», in: *Neue Zürcher Zeitung*. 16.5.1913, 134. Jg., Nr. 134, Zweites Morgenblatt
- 11 Ammann, Gustav (1929). «Vom Naturgarten zum natürlichen Garten», in: *Neue Zürcher Zeitung*. 1. September, 150. Jg., Nr. 1674. Erste Sonntagsausgabe
- 12 Le Corbusier/Jeanerret, Pierre (1927). *Zwei Wohnhäuser*. Stuttgart, S. 37
- 13 Helmreich, Anne (1997). «Re-presenting Nature: Ideology, Art, and Science in William Robinson's <Wild Garden>», in: Wolschke-Bulmahn, Joachim (Hg.), *Nature and Ideology. Natural Garden Design in the Twentieth Century*. Washington, S. 85
- 14 Insbesondere: Foerster, Karl (1913). *Winterharte Blütenstauden und Sträucher der Neuzeit*. Leipzig; und ders. (1922). *Vom Blütengarten der Zukunft*. Berlin
- 15 Ammann, Gustav (1929). «Vom Naturgarten zum natürlichen Garten», in: *Neue Zürcher Zeitung*, 1.9.1929, 150. Jg., Nr. 1674, Erste Sonntagsausgabe
- 16 Jekyll, Gertrude (1908). *Colour in the Flower Garden*. London
- 17 Bisgrove, Richard (1992). *The Gardens of Gertrude Jekyll*. Boston/Toronto/London, S. 44
- 18 Hirsch, Wilhelm (1931). «Der Gartenraum und sein Hauptbaustoff: die Pflanze», in: *Die Gartenkunst*. 44. Jg., Nr. 6, S. 83
- 19 Foerster, Karl (1942). «Neues Leben mit Farben im Gange unseres Jahrhunderts» in: *Gartenbau im Reich*. 23. Jg. der Gartenschönheit, August, S. 125
- 20 Imbert, Dorothée (1993). *The modernist Garden in France*. New Haven/London, S. 126–128
- 21 Ammann, Gustav (1934). «Gartenkultur», in: *Schweizerische Bauzeitung*, 52. Jg., Nr. 103, S. 117

- 22 Rudberg, Eva (1999). *The Stockholm Exhibition 1930. Modernism's Breakthrough in Swedish Architecture*. Stockholm
- 23 Giedion-Welcker, Carola (1929). «Neue Optik», in: *Berliner Börsen-Courier*. 4.8.1929. Bibliotheksarchiv des Kunsthauses Zürich. Pressespiegel Ausstellungen ZKG, 1/19, S. 79
- 24 Giedion-Welcker, Carola (1955). «Die Welt klingt. Sie ist Kosmos der geistig wirkenden Wesen. So ist die tote Materie ewiger Geist». Essay von 1955, in: Hohl, Reinhold (Hg.) (1973). *Carola Giedion-Welcker. Schriften 1926–1971*. Köln, S. 318
- 25 Arp, Hans (1955). *Unsern täglichen Traum [...] Erinnerungen, Dichtungen und Betrachtungen aus den Jahren 1914–1954*. Zürich, S. 12
- 26 Stoffler, Johannes (2008). *Gustav Ammann. Landschaften der Moderne in der Schweiz*, S. 95–96
- 27 Ebd., S. 103.
- 28 Ammann, Gustav (1933). «Die Gartenanlagen», in: *Schweizerische Bauzeitung*. 51. Jg., Nr. 10, S. 123
- 29 Im September 2010 verstarb Peter Ammann im Alter von 91 Jahren. Das gartengestalterische Erbe seines Vaters Gustav hat er stets hochgehalten. Der Verfasser verdankt ihm vielfältige Eindrücke in die Gartenkultur der Moderne in der Schweiz.
- Abb. 1 Finsler, Hans. *Stiftung Moritzburg*. Halle
- Abb. 2 Olbrich, Joseph Maria (1905). *Neue Gärten*. Berlin, S. 24
- Abb. 3 Foerster, Karl (1922). *Vom Blütengarten der Zukunft*. Berlin, S. 57
- Abb. 4 Autochrom Auguste Léon, Musée Albert-Kahn, Paris
- Abb. 5 Rudberg, Eva (1930). *The Stockholm Exhibition. Modernism's Breakthrough in Swedish Architecture*. Stockholm, S. 53
- Abb. 6 Kunsthaus Zürich (1929). *Abstrakte u. Surrealistische Malerei und Plastik*. Illustrierter Katalog, Zürich, S. 67
- Abb. 7 Autochrom Nachlass Gustav Ammann; gta Archiv (NSL Archiv) ETH Zürich

Résumé

En 1933, à Zürich, lors de l'exposition d'horticulture «Züga», *le jardin de couleurs* est une manifestation importante du modernisme dans l'art des jardins en Suisse. L'œuvre de l'architecte paysager zurichois, Gustav Ammann, est au niveau international l'un des rares exemples qui expérimente la combinaison de formes avant-gardistes avec l'horticulture traditionnelle. L'article décrit et analyse la naissance du *jardin de couleurs* dans la perspective de son époque. Il la situe dans la formation des *jardins de couleurs*. Il explique le rayonnement des effets de couleurs et du choix des plantations dans les jardins suisses et allemands du début du XXe siècle. Enfin, l'auteur propose des éléments de comparaison avec les jardins *Avantgarde* français et suédois.