

Alex Winiger

Oscar Lüthys *Farbensymphonie* und die Radioarchitektur um 1940

Repräsentationsgesten für das Medium Radio

Dass der Berner Kunstmaler Oscar Lüthy (1882–1945) den Auftrag erhielt, das grösste Aufnahmestudio des Schweizer Radios im Jahr der Landi 39 mit einem repräsentativen Gemälde zu schmücken, ist in mancherlei Hinsicht bemerkenswert. Lüthy, der nach kubistischen Anfängen nach einer vergeistigten, religiös durchwirkten und abstrahiert figurativen Malerei strebte, war in der Schweizer Künstlerschaft ein Aussenseiter. Die Arbeit im Radiostudio ergab sich nicht aus einem Wettbewerb, sondern durch die Vermittlung über den Sammler Diego Hagmann.

Erstaunlich wirkt, dass Lüthys *Farbensymphonie*, dieses erste grosse, völlig ungegenständliche Gemälde im schweizerischen öffentlichen Raum, derart stillschweigend akzeptiert wurde, wenige Jahre nachdem Konservative und Frontisten gegen Heinrich Danioths abstrakt-figürliche Dekoration des Bundesbriefarchivs in Schwyz Sturm gelaufen waren. Dem kann entgegengehalten werden, dass es sich bei den Besuchern des Radio-Aufnahmestudios um eine sehr eingeschränkte Öffentlichkeit handelte, die zudem «auf Musikalität gestimmt» war. Jedoch stellt sich die Folgefrage, wieso dieser Tempel des unsichtbaren Mediums Radio überhaupt mit einem monumentalen Gemälde ausgestattet werden sollte. Wie sahen Studios um 1940 aus? Welcher architektonische und künstlerische Repräsentationsaufwand wurde im Zeichen des neuen Massenmediums, in der Schweiz und darüber hinaus, betrieben?

Medien für die Öffentlichkeit, Architekturen für die Medien

Das Radio erlebte seine Blüte wie die monumentale Wandmalerei in der Zeit von 1920 bis 1960. Nach dem Ersten Weltkrieg standen die beiden Massenmedien für die Vermittlung der bildenden Künste respektive der Musik an ein breites Publikum. Während Radio und Fernsehen die Augen und Ohren der Massen vereinnahmten, blieben die Stätten ihrer Produktion, die gleichermaßen rasant entwickelt und fortlaufend angepasst werden mussten, dem Publikum praktisch unbewusst, ähnlich einer Fabrik, deren Produkt allgegenwärtig ist, während der Konsument das Gebäude, dem es entstammt, nie gesehen haben muss. Wie Alfredo Thiermann schreibt, existiert

nach hundert Jahren medientheoretischer Auseinandersetzung mit dem (deutschen) Radio noch kaum eine Untersuchung über dessen gebaute Infrastruktur.¹ Zum visuellen Symbol der neuen Technik wurde der Sendemast, während die Produktionsgebäude, die Elemente der Industriearchitektur mit solchen von Verwaltungsbauten oder Theaterhäusern verbanden, wenig Beachtung fanden.

Der Fokus soll im Folgenden auf Bauten der 1930er Jahre liegen, die von Vertretern der Baukommission der Radiogenossenschaft Zürich während der Planung der Erweiterung des Studios Brunnenhof 1937 besucht wurden: das Broadcasting House in London (1928–1932) von George Val Myer, die AVRO-Studios in Hilversum (1934–1940) von Charles Karsten und Ben Merkelbach, das Haus des Rundfunks in Berlin (1929–1931) von Hans Poelzig und das Funkhaus Wien (1935–1939) von Clemens Holzmeister. Als Vergleichsobjekte in der Schweiz dienen die erste Etappe des Studios Basel (Novarastrasse, 1937/38) von Richard Calini, die Maison de la Radio in Lausanne-La Sallaz (1934) von Charles Brugger und Radio Genève (1938–1940) von Jean Camoletti. Weitere Studiobauten entstanden in Bern (Bühler & Ritter 1931²; 1935) und Lugano-Cassarate (1932/33; 1936–1938, Letzteres von Bruno Bossi).³

Eine Bildungsreise, viel Technik, beschränkte Mittel und eine formale Entscheidung

Kernstück der Erweiterungsplanung der Radiogenossenschaft Zürich von 1937 war das grosse Konzertstudio, das ein 80-köpfiges Orchester oder ebenso viele Chorsängerinnen und -sänger



sowie ein Publikum von 130 Personen aufnehmen konnte.⁴ Das Studio und der Warteraum für die Chöre verliehen dem Gebäude seine charakteristische Gestalt. Die Frage, ob die Orgel aus dem grossen Aufnahmestudio des ersten Studiogebäudes Dürrs in das neue, grössere Studio eingebaut werden sollte, stand noch Ende 1938 im Raum. Dies hätte die künstlerische Gestaltung der Bühnenwand überflüssig gemacht, wie die Beispiele aus London, Hilversum oder Lausanne zeigen. Der damit verbundene Platzverlust sowie die Kosten bewogen die Baukommission letztlich, von dieser Idee abzurücken.⁵ Die Anordnung von Regieräumen hinter der konkaven Bühnenrückwand führte zu deren Durchbrechung mit Fenstern, die eine Sichtverbindung in den Konzertsaal ermöglichten. Radiodirektor Job führte in seinem Unterstützungsantrag an Zürichs Stadtpräsidenten Emil Klöti genau diesen Umstand als Anlass für eine «eventuell sogar abstrakte» malerische Gestaltung der Wand an.⁶

1937 reisten verschiedene Delegationen in die oben aufgeführten europäischen Studios, um den Stand der (akustischen und aufnahmetechnischen) Kunst einiger bedeutender europäischer Sender zu studieren. Während sich die Überlegungen der Zürcher Radiodelegierten vorwiegend um Kapazitäten und die technische Einrichtung drehten, dürfte auch der architektonische Charakter der Gebäude nicht ohne Eindruck geblieben sein, wenn sich dies auch nur wenig in den Berichten niederschlug.

In der BBC-Kathedrale in Portland Place in London waren die Studiosäle in das Innere des Gebäudes verlegt und über mehrere Stockwerke verteilt, ein Prinzip, das sich etwa in den 1932 fertiggestellten NBC-Studios innerhalb der sogenannten Radio City des Rockefeller Center in New York wiederfand.⁷ Die Studios wurden von unterschiedlichen Architekten gestaltet. Das grosse Konzertstudio war symmetrisch angelegt und visuell von der Orgel dominiert. Ein dekoratives

Oscar Lüthy, *Farbensymphonie*, 1939, Gummi-Öl-Tempera auf Baumwollgewebe auf Gipsglätte auf Beton.
Aufnahme von 2025.
Foto Stefan Altenburger
Photography, Zürich



Broadcasting House London: Concert Hall mit Ausstattung von Raymond McGrath und Reliefbändern von Gilbert Bayes, 1932.
Foto Sydney Walter Newbery / BBC Photo Archive

Broadcasting House London: Raymond McGrath, Dance Band Studio.
Foto RIBA Collections

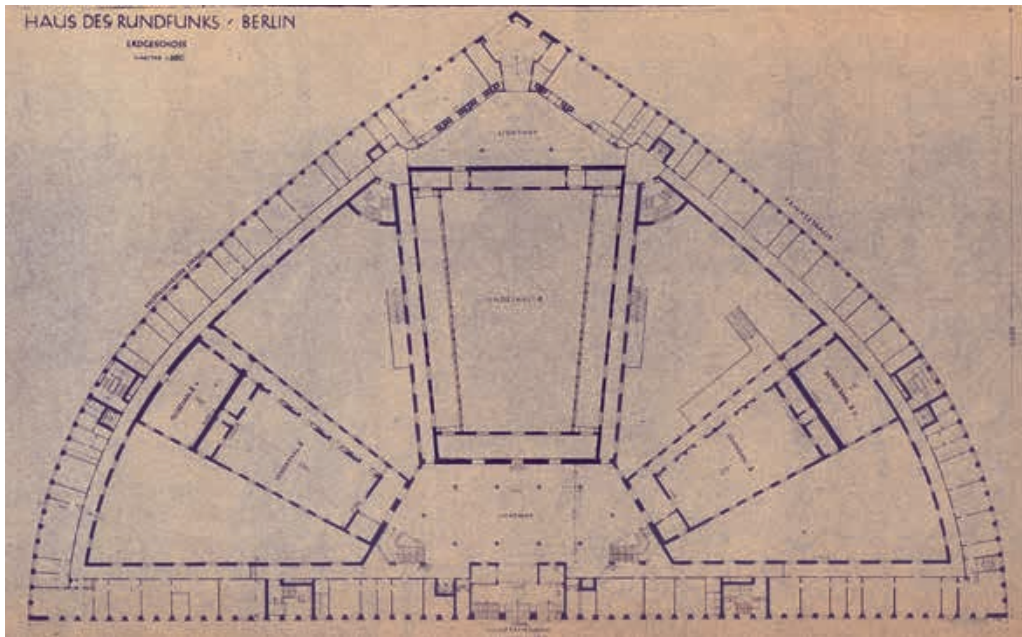
Broadcasting House London, 1931.
Foto BBC Photo Archive

Element bildeten die seitlichen Reliefbänder von Gilbert Bayes mit Szenen aus der griechischen Mythologie. Das kleine Dance Band Studio, ausgestattet durch Raymond McGrath, kontrapunktierte diese pompöse Ausstattung in beinahe futuristischer Weise.

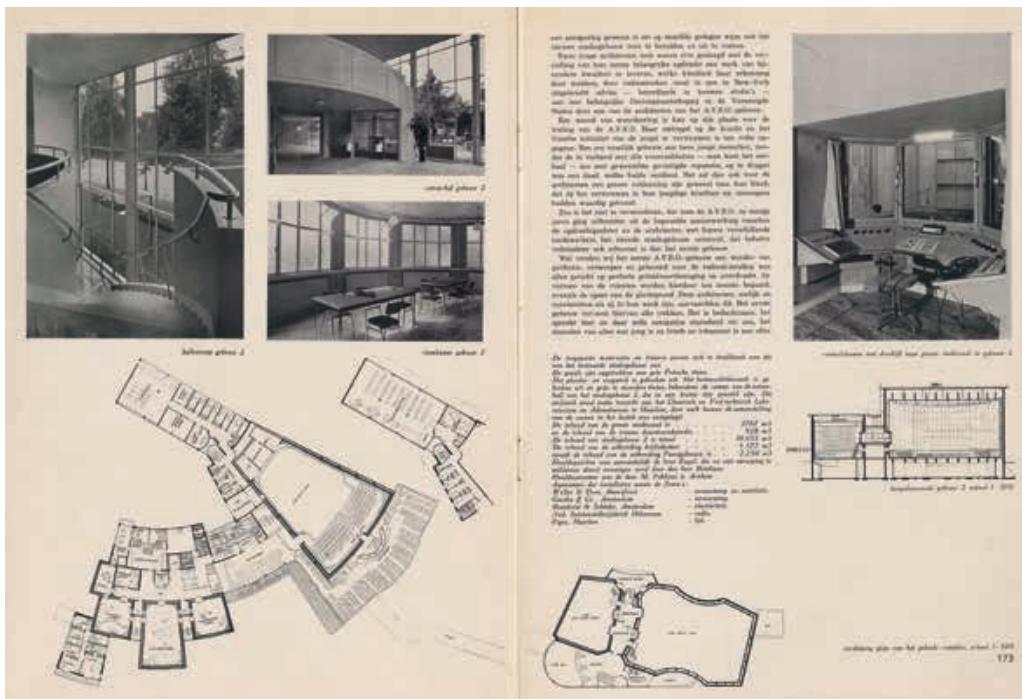
Eine ähnlich grandiose Aufwartung machte das zeitgleich mit dem Broadcasting House errichtete Haus des Rundfunks in Berlin-Charlottenburg. Während dem Gebäudekomplex von aussen der Charakter eines monumentalen Verwaltungsbaus anhaftete, war das eigentliche repräsentative Herzstück der zentrale, sich über mehrere Etagen erstreckende Lichthof. Das Prinzip der Anlage ist

aus dem Grundriss ersichtlich: Ein Kranz von Gebäuden umschloss die Studiosäle, die – sternförmig angeordnet – mit dem umschliessenden Verwaltungsgebäude verbunden waren. Besuchende betraten über den Haupteingang zunächst den Lichthof und von dort aus einen der drei grossen Sendesäle.⁸ Gemäss Poelzigs Entwürfen und vorhandenen Fotografien waren die Räume gediegen ausgeführt, jedoch ausschliesslich durch architektonische Elemente strukturiert und sonst in keiner Weise dekoriert. Die Zürcher Delegierten Oberst Koelliker und Rudolf Joss vermerkten, es sei «trotz der verschiedenen Verkleidungsmaterialien [...] gelungen, schöne architektonische Innenräume zu schaffen durch vielfältige Verwendung der Mineralwollkästchen mit gelochter und ganzer Sperrholzabdeckung, einmal nur als eingesetzte Füllungen, dann wieder als ganze Wandverkleidung auf den Rabitz».⁹ Es herrschte offenbar wie später in Zürich das Primat der Verbindung des technisch Nützlichen mit dem ästhetisch Ansprechenden. Eine Ausnahme bildete die Skulptur *Grosse Nacht* von Georg Kolbe in der Mitte des Lichthofs, deren Aufstellung der preussische Kulturminister Adolf Grimme anordnete. Bekannt ist ausserdem, dass ein Sitzungszimmer mit ungegenständlich gestalteten Fenstern des Künstlers Ewald Dülberg ausgestattet war.¹⁰

Auch der Wiener Funkhausneubau, anlässlich des Besuchs Otto Dürrs noch im Bau begriffen, schloss die Studioblöcke durch einen Verwaltungsriegel vom Strassenraum ab. Das Erscheinungsbild der «gut proportionierten Baumasse»¹¹ erinnert an den zeitgenössischen italienischen *Razionalismo*, inklusive der monumentalen Eingangspartie. Der grosse Sendesaal erhielt eine von Hilda Jesser



Hans Poelzig, Haus des Rundfunks Berlin. Grundriss EG. Quelle: TU Berlin Architekturmuseum



Doppelseite aus *De 8 en Opbouw* 11 (1940), Heft 19/20: Anordnung der verschiedenen Gebäudeteile und Ansichten verschiedener Räume des Erweiterungsbaus

Ewald Dülberg, Entwurf für Fenster im Haus des Rundfunks Berlin, um 1931. Foto Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln, G09/146/2

ausgeführte Auenlandschaft, in Segmente aufgeteilt teils durch die Faltung der Saalwände, teils durch die Unterteilung durch Akustikpaneele. Das Gemälde bestand zum Zeitpunkt des Besuchs Dürrs wohl noch nicht.

In Hilversum besichtigten Präsident und Direktor der Radiogenossenschaft (Gwalter und Job) sowohl die Studios des Katholieke Radio Omroep (KRO) als auch der Algemene Vereniging Radio Omroep (AVRO). Der Amsterdamer Villenvorort hatte sich in wenigen Jahren zur Medienstadt entwickelt. Die privaten Sender entwickelten keine grossartigen Repräsentationsgesten, sondern eine funktionale und zuweilen bescheidene Ästhe-

tik. Die beiden AVRO-Gebäudegruppen stachen durch ihre eigenwillige Gestaltung heraus.¹² Der konische Konzertstudiotrakt von 1936 bildet den Abschluss einer halbkreisförmigen Gebäudeagglomeration, in der sich öffentliche Bereiche mit grossen Glasflächen mit fensterlosen Studios und Technikräumen abwechseln. Das Konzertstudio war vollkommen schmucklos und enthielt an der Stirnwand eine Orgel. Die Dekoration eines zweiten grossen Studios im Erweiterungsbaus bestand aus einem Quadrat- und Rautenraster an Decke und Wänden, gebildet durch teils bewegliche Paneele. Die über dem Haupteingang hängende Bronzeskulptur *Der Äther-Sämann* von Pieter Star-

reveld hingegen wurde dem Gebäude erst 1951 zugefügt. Starreveld hatte bereits für die Cafeteria von 1940 eine Holzwandskulptur geschaffen; sie wurde in einer Rezension als räumlich ungeschickt kritisiert.¹³ Diese Elemente und die Farbgebung ausgenommen, herrschte die dekorative Wirkung funktionaler Elemente vor.

Zürich, Basel, Genf, Bern, Lugano, Lausanne

Zwischen 1932 und 1939 entstanden in der Schweiz die Radiostudio-Neubauten in Zürich (1932/33 und 1937–1939), Lausanne (1934) und Bern (1931, 1935), Basel und Genf (1937/38) sowie in Lugano (1932/33, 1937/38). Ergänzt wurden diese durch die Senderanlagen in Sottens und Bero Münster (1931), in Prangins (1932), auf dem Monte Ceneri (1933) und in Schwarzenburg (1939). Eine «rapide, zeitweise geradezu sprunghafte Entwicklung des Radiowesens»¹⁴ schuf das Bedürfnis nach einer Überführung der improvisierten Einrichtungen in Villen, Post- und Kursaalgebäuden, die teilweise mit ehrenamtlichem Personal betrieben wurden¹⁵, in komfortable Studiobauten, die extra zu diesem Zweck errichtet worden waren. Die Wahl Zürichs als Standort der nationalen Expo, der Landi 39, baute dort zusätzlichen Druck auf, im Dienst des Landes eine leistungsfähige Radioinfrastruktur zu errichten.

Die Gebäude in Basel (Richard Calini) und Genf (Jean Camoletti) erhielten einen zurückhal-

tenden, nüchternen, wenn nicht sogar spartanischen Ausdruck. Im Vergleich konnte die Baugruppe am Brunnenhof fast schon als Palast gelten, mit einer langgestreckten Front, einer Vorfahrt und dem langgezogenen Vordach des Eingangs, das Max Bill bereits in den 1960er Jahren wieder verschwinden liess. Das Konzertstudio von 1937/38 mit dem langen Wartekorridor war das Prunkstück der Anlage, die aparte Innenausstattung des Saals ein meisterhaftes Beispiel, wie architektonische Inszenierung in aller Knappheit gelingen konnte. Lüthys zehn mal zwölf Meter grosses Gemälde verlieh dieser disziplinierten, oft auf konstruktiven Elementen basierenden Repräsentationsform einen opulenten Höhepunkt.

Das Basler Studiogebäude bezog seine repräsentative Wirkung zum Zeitpunkt seiner Errichtung im Wesentlichen aus einer erhöhten, freistehenden Lage. Es barg zum Zeitpunkt der Eröffnung 1940 in den Bühnenschattullen zweier Studios Ausmalungen der renommierten Basler Künstler Charles Hindenlang und Burkhard Mangold, die beispielsweise an die semiabstrakte Studiodekoration von Louis Schanker in den Räumen des New Yorker Gemeindesenders WNYC erinnerten. Die Fassade des zweigeschossigen Genfer Baus wiederum war durch einfache Pilaster gegliedert. Der Haupteingang befand sich in der Achse des grossen Studios, wobei der Konzertsaal nicht direkt, sondern über Korridore, die um eine Gruppe weiterer Studios herumführten, oder über Neben-

Studio Basel, Grosses Musikstudio (Chorsaal) mit Gemälde von Charles Hindenlang, 1940.

Foto Schweizerischer Rundspruchdienst Bern / SRG Zentralarchiv Bern, Bildarchiv 2.04.3



eingänge erreichbar war.¹⁶ Sowohl der Konzertsaal als auch die Réception erscheinen auf Fotos als karge Räume. Ungefähr ein Jahrzehnt später erhielt das Gebäude im Zuge einer Erweiterung ein repräsentatives Foyer, das seinerseits bereits in den 1960er Jahren stark überformt wurde.¹⁷

Radio Bern erhielt erst 1950 seinen von Walter von Gunten erbauten repräsentativen Sitz. Zuvor war das Studio in einer Altliegenschaft und einem Hinterhofgebäude eingemietet, das mit Hilfe einer Baugenossenschaft errichtet worden war. In Lugano-Cassarate wiederum führte der vormalige Stadtbaumeister Luganos, Bruno Bossi, 1936–1938 einen Ersatzbau für zwei einfache, kubische Studiogebäude aus, die Radio Monte Ceneri erst 1933 am gleichen Ort eingerichtet hatte. Bereits 1961 verliess die RSI das sogenannte «Studio Focce» wieder, das seither von der Stadt Lugano für kulturelle Zwecke genutzt wird. Soweit es Abbildungen des Eröffnungskonzerts im Sendesaal von 1938 zulassen, war dieser vollkommen funktional und undekoriert. Das im Geist des Neuen Bauens entworfene Gebäude widerspiegelte die mit dem Radio verbundene Idee der Moderne jedoch ideal. Bossi hob den Status seines Studiogebäudes im von ihm verfassten Piano regolatore für die Stadt Lugano (1944), indem er die Achse eines (nicht realisierten) monumentalen Haupteingangs des Messengeländes darauf ausrichtete.¹⁸

Die Maison de la Radio in Lausanne-La Sallaz hob sich markant von der übrigen Schweizer Ra-



Réception von Radio Genève, 1940.
Foto Zentralarchiv
Generaldirektion SRG
SSR ZAR C 002.01.5

dioarchitektur ab. Der Architekt verlieh dem Gebäude eine Palastfassade. Der Baukörper, der den Konzertsaal beinhaltet, sprang vor und war durch Pfeiler, auf denen Akroterien ruhen, zusätzlich hervorgehoben. Das Gebäudeinnere war bei dessen Errichtung 1934/35 gediegen ausgestattet, enthielt aber ausser Täfelungen und Bodenintarsien keine künstlerische Ausstattung. Bereits zu Beginn der 1950er Jahre wurde das Gebäude stark

Radio Bern. Grosses Studio im Pavillongebäude an der Schwarztorstrasse, vermutlich um 1935. Foto Hesse / RTS-Archiv, Genf





Studio Radio Svizzera italiana von Bruno Bossi vor der Eröffnung 1938.

Foto Vincenzo Vicari / RTS-Archiv, Genf

umgebaut und erweitert. Die Eingangshalle erhielt nun ein viereinhalb Meter breites Gemälde von Rodolphe-Théophile Bosshard mit dem Titel *Les voix et les ondes*, das sirenenartige vogelköpfige Wesen in einer Art Tempellandschaft zeigt, während am Bildrand ein Sendeturm sichtbar ist. Wenig ausser der verklausuliert medienkritischen Bildbotschaft verwies hier auf die Funktion des Gebäudes.¹⁹

Nach dem Krieg wurden in der Schweiz nur noch zwei eigentliche Radiostudiogebäude neu errichtet: 1948–1950 in Bern (mit Fassadenskulptur sowie Mosaiken in den öffentlichen Aufenthaltsbereichen), danach 1957–1962 in Lugano-Besso. Hinzu kamen Erweiterungsbauten in Lausanne, Genf, Basel und Zürich. Ein Studio in Basel, vermutlich im Erweiterungsbau von 1956, erhielt eine schachbrettartige Ausmalung, die jedoch wahrscheinlich wie die Kunstwerke Mangolds und Hindenlangs im Lauf der Zeit unter Abdeckungen und schliesslich – mit dem Abbruch der ganzen Gebäudegruppe auf dem Bruderholz (2020) – definitiv verschwand.

Was ist der Sinn eines Bühnenbildes für ein Radioorchester?

Vergleicht man die oben aufgeführten Studiogebäude, so fallen die Studios von Hilversum sowie alle Schweizer Studios ausser denjenigen

von Lausanne und Lugano in die Kategorie der moderat-modernen Funktionsbauten, wobei die Hilversumer Gebäudegruppe durch ihre extravagante Anordnung und die komplexe Segmentierung heraussticht. Auf Dekorationselemente wurde weitgehend verzichtet. London und Berlin sind noch einer repräsentativen, monumentalen Ausdrucksform verpflichtet, wobei Poelzigs Bau – mit Ausnahme der Skulptur im Lichtof – nur architektonisches Dekor besass. Eine Mittelstellung nehmen die Bauten in Wien und Lausanne ein, die klassische und moderne Bauformen kombinierten, während es sich beim modernistischen Tessiner Studiobau um einen interessanten Sonderfall handelt, der im Geist der 1930er Jahre durchaus dekorative Interventionen zugelassen hätte, insbesondere angesichts des Backgrounds des in Italien ausgebildeten Architekten Bossi. Wandgemälde existierten schliesslich in Aufnahmestudios in Wien, Zürich und Basel. In Wien ist es eine figurliche Szenerie ohne direkten Bezug zum Medium des Radios, die den Raum strukturiert. In Zürich ist es ein ungegenständliches Bild, das stark in den Raum hineinwirkt und visuell das Musikerlebnis nachempfiehlt. Abbildungen der Basler Ausmalungen vermitteln dagegen den Eindruck von konventionellen Theater-Bühnenbildern.

Obwohl bei der Planung des Konzertstudios in Zürich lediglich 150 Zuhörerplätze vorgesehen waren, vertraten Job und Gwalter gegenüber



dem Zürcher Stadtrat die Ansicht, die Saalstirnwand bedürfe «zwingend eines künstlerischen Schmuckes». Diese sei aus ihrer Sicht nötig als «Hauptdekorum» des Raumes, auf dessen architektonisch wirkungsvolle Gestaltung Bauherrschaft und Architekt grossen Wert gelegt hätten. Die beiden Radiogrössen pokerten mit einem potentiell erweiterten Publikum, zu dem auch die Aufführenden gerechnet wurden: «Da das Radio dem Volke allgemein dient und auch die Studioräume ständig von Interessenten, Vereinen und Gesellschaften besucht werden, wäre ein solcher Wandschmuck auch der Öffentlichkeit zugänglich, um so mehr als schon die in den Programmen mitwirkenden Chöre, Musikkörper, Ensembles und Einzelpersonen jährlich mehrere Tausend Personen ausmachen.»²⁰

Die kuriose Studioausmalung Lüthys überdauerte fast wundersam, gemäss der (nicht belegten) Angabe in einem Restaurierungsbericht nicht zuletzt dank der Fürsprache von Max Bill.²¹ Nach 1980 wurde das Werk – als ein dissidentes Statement der Landzeit – wiederentdeckt.²² Die dem Gemälde fehlende grosse Öffentlichkeit in der Ära der öffentlichen Wandbildkunst machte in dieser Sichtweise Sinn. Die Freiheit wurde offenbar da gesucht, wo es niemanden störte, von Gestaltern, die einen Raum ästhetisch perfektionierten, der – wie andere Aufnahmestudios – eventuell ohne diese Perfektion ausgekommen wäre. Als Experi-

mentierstück des Künstlers lässt sich der Fall nicht heranziehen. Lüthy suchte in dieser Zeit weder eine nonfigurative noch eine avantgardistische Position.²³ Es bleibt die These, die den Filmausstatter Ken Adam dazu veranlasste, einen Raum grün auszukleiden, der schwarzweiss verfilmt wurde.²⁴ Die Wirkung steigert gemäss dieser Annahme das Spiel der Darstellenden, in unserem Fall dasjenige der Musikerinnen und Musiker. ●

Anmerkungen

1 Thiermann 2024, S.18.

2 *Handwerkerzeitung* 1931.

3 Ostini 1983, S.39–42, 81–84. – Pedrazzi 1983, S.11–13, 32–33 (Abb.), 41–43.

4 SBZ 18/1940.

5 Vgl. Protokoll der Vorstandssitzung der Radiogenossenschaft Zürich vom 17.12.1938 (verfasst 28.12.1938).

6 Hermann Gwalter und Jakob Job an den Stadtrat von Zürich, 21.6.1938. Unternehmensarchiv SRG.D Zürich, Akten 1938.

7 BBC 1932. – Thiermann 2024, S.278–279.

8 Rennefeld 1994: div. Beiträge.

9 Theodor Gottlieb Koelliker und Rudolf Joss. *7. Bericht über die Studienreise nach Berlin zur Besichtigung des Rundfunkhauses*. Zürich, 21.8.1937. Unternehmensarchiv SRG.D Zürich, Akten 1938.

10 Marx 2013, S.35.

11 Otto Dürr, 5. Bericht über die Studienreise nach Wien zum Besuche der «Ravag»-Studio. Zürich, 15.8.1937. Unternehmensarchiv SRG.D Zürich.

12 Roth 1940, S.195–206.

13 Opbouw 11/1940, S.181.

14 pk. 1937.

15 Dumont 1974.

16 Camoletti 1941.

17 Radio-Genève 1955. – *Radio-Genève* [Faltblatt mit Foto und Orientierungsplan]. Genève [um 1965]. RTS-Archiv Genf, RGE C.2.1.

18 Valabrega 1976.

19 Radio Lausanne 1955.

20 Vgl. Anmerkung 6.

21 Könz-Jenny 1998.

22 Lutz 1981. Vgl. auch *Radiomagazin* 1997.

23 Brief Oscar Lüthys an Jakob Job, 13.10.1938, Zentralbibliothek Zürich, Nachlass Jakob Job, 27.48.

24 Gemeint ist der War Room in Stanley Kubricks *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (1964). Vgl. Geisel 2002.

Bibliographie

BBC 1932 = British Broadcasting Corporation. *Broadcasting House*. London 1932.

Camoletti 1941 = Jean Camoletti, Edmond Pigeon, J. Charvoz. «La Maison genevoise de la radio». In: *Habitation* 14 (1941), Heft 1, o.S.

Dumont 1974 = Cédric Dumont. «Von der Hohen Promenade zum Brunnenhof. Fünfzig Jahre Radio- und Fernsehgenossenschaft Zürich». In: *Neue Zürcher Zeitung*, 18.5.1974, S.27.

Geisel 2002 = Sieglinde Geisel. «Ironisches Design für den Grössenwahn». In: *NZZ am Sonntag*, 25.8.2002, S.65.

Handwerkerzeitung 1931 = «Vom neuen Radio-Studio in Bern». In: *Illustr[ierte] schweiz[erische] Handw[erker] Zeitung (Meisterblatt)* 47/48 (1931), Heft 38, S.449.

Könz-Jenny 1998 = Barbara Könz-Jenny. *Musikstudio 1, Wandbild «Farbensymphonie» von Oskar Lüthy, 1939. Restaurierung 1997*. Zürich 1998, S.3.

Lutz 1981 = Albert Lutz. «Bilder für die Öffentlichkeit?». In: Guido Magnaguagno et al. *Dreissiger Jahre Schweiz. Ein Jahrzehnt im Widerspruch*. Zürich 1981, S.222–256.

Marx 2013 = Peter W. Marx (Hg.), Sascha Förster. *Dülberg meets Wagner*. Köln 2013.

Opbouw 11/1940 = *De 8 en opbouw* 11 (1940), Heft 19/20.

Ostini 1983 = Leila Ostini. *La Radio della Svizzera Italiana: creazione e sviluppo (1930-1939)*. Freiburg i. Ü. 1983.

Pedrazzi 1983 = Gian Piero Pedrazzi. *50 anni di Radio della Svizzera italiana*. Locarno 1983.

pk. 1937 = pk. «Die Erweiterung des Zürcher Radiogebäudes». In: *Tages-Anzeiger für Stadt und Kanton Zürich*, 4.12.1937, 8. Blatt.

Radio-Genève 1955 = Radio-Genève. *Petit guide destiné aux commentateurs et reporters radiophoniques*. Genève 1955.

Radio Lausanne 1955 = Fondation Romande de Radio-diffusion. *Radio Lausanne. Maison de la Radio*. Lausanne 1955.

Radiomagazin 1997 = «Frisch gestrichen. DRS 1-Gala zur Renovation von Oscar Lüthys Wandbild «Farbensymphonie» im Studio Zürich». In: *Radiomagazin*, 26.9.–2.10.1997, S.28.

Rennefeld 1994 = Dirk-Jens Rennefeld (Hg.). *Hans Poelzig. Haus des Rundfunks*. Berlin 1994.

Roth 1940 = Alfred Roth. *Die Neue Architektur*. Zürich 1940.

SBZ 18/1940 = «Erweiterungsbau des Radio-Studio Zürich». In: *Schweizerische Bauzeitung* 115 (1940), Heft 18, S.203–212.

TA 1937 = *Tages-Anzeiger für Stadt und Kanton Zürich*, 4.12.1937.

Thiermann 2024 = Alfredo Thiermann. *Radio-Activities. Architecture and Broadcasting in Cold-war Berlin*. Cambridge MA 2024.

Valabrega 1976 = Stefano Valabrega. *Bruno Bossi architettura*. Milano 1976, S.7.

Zum Autor

Alex Winiger betreut Konsultationen und kuratiert Daten am Archiv des Instituts für Geschichte und Theorie der Architektur an der ETH Zürich. Seit 2004 pflegt er privat die Onlinedokumentation mural.ch zur Geschichte der modernen Wandbildkunst und beschäftigt sich schreibend mit Aspekten dieser Kunstform.

Kontakt: mail@alex-winiger.ch

Keywords

Radiostudioarchitektur, Oscar Lüthy, Wandgemälde, Kunst am Bau, 1930er Jahre

Résumé

La Symphonie des couleurs d'Oscar Lüthy et l'architecture radiophonique autour de 1940

La radio et la peinture murale monumentale connurent un véritable âge d'or entre 1920 et 1960. Au lendemain de la Première Guerre mondiale, ces deux médias de masse contribuèrent à la diffusion des arts plastiques et de la musique à grande échelle. Tandis que la radio et la télévision captaient l'attention d'un auditoire toujours plus large, leurs lieux de production demeuraient, quant à eux, pratiquement inconnus du public, à l'instar d'une usine dont le produit est omniprésent alors même que le consommateur n'en a jamais aperçu le bâtiment.

Entre 1937 et 1939, Otto Dürr réalisa au Brunnenhof à Zürich-Unterstrass une extension formant un ensemble architectural monumental, dont l'effet repose sur l'agencement habile des volumes et des éléments fonctionnels tels que les trames de plafond et les piliers. Le point d'orgue de cet aménagement fut la peinture murale d'Oscar Lüthy ornant la paroi principale du grand studio de concert. Unique en son genre dans le contexte de l'architecture radiophonique de l'époque en Suisse comme en Europe, cette œuvre invite à s'interroger sur le sens d'une expression visuelle au sein d'un média fondamentalement non visuel.

Riassunto

La Sinfonia dei colori di Oscar Lüthy e l'architettura degli studi radiofonici intorno al 1940

Tra il 1920 e il 1960 sia la radio sia la pittura murale monumentale vissero il loro periodo d'oro. Nel primo Dopoguerra i due mezzi di comunicazione di massa rappresentavano rispettivamente la diffusione della musica e quella delle arti figurative tra il grande pubblico. Mentre radio e televisione conquistavano le orecchie e gli occhi delle masse, i loro luoghi di produzione restavano pressoché sconosciuti al grande pubblico, come una fabbrica, i cui prodotti sono ovunque mentre l'edificio dal quale provengono resta perlopiù ignoto ai consumatori.

Negli anni 1937–1939, con l'ampliamento dello studio radiofonico di Brunnenhof a Zurigo-Unterstrass, Otto Dürr diede forma a un complesso architettonico rappresentativo, il cui impatto visivo era determinato da una raffinata articolazione dei volumi, così come da elementi funzionali quali le griglie dei soffitti e la disposizione dei pilastri. Il punto culminante dell'ambientazione interna era la pittura murale di Oscar Lüthy sulla parete di fondo della grande sala concerti, del tutto insolita rispetto ad altri studi radiofonici svizzeri ed europei. Questa scelta ci pone di fronte ad una riflessione sul significato di una rappresentazione visiva in relazione a un medium non visivo.

Anni Albers

CONSTRUCTING TEXTILES

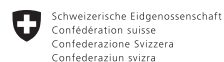
7.11.2025–22.2.2026



Gegründet von:

Maurice E. & Martha Müller
sowie den Erben Paul Klee

Mit Unterstützung von:



Eidgenössisches Departement des Innern EDI
Bundesamt für Kultur BAK



Ann Albers, *Intersecting* (Ausschnitt), 1962, Baumwolle und Kunstseide, 40 x 42 cm, Josef Albers Museum Quadrat, Bottrop.
Foto: Philipp Ottenbiller © 2025 The Josef and Ann Albers Foundation/Proletaris, Zürich