

Melchior Fischli

Nicht echt, aber gut gemacht

Die Imitation von Materialien in der Architektur und im baulichen Alltag

Die Imitation von Materialien auf einem andersartigen Träger bildet in der Geschichte von Architektur und Kunstgewerbe eine lange Konstante. Wie hat man das Phänomen zu verstehen: Handelt es sich um einen blossen Fake oder eine Lüge, um die Nobilitierung ansonsten anspruchsloser Architekturoberflächen oder gar um ein Spiel mit der Wahrnehmung des Betrachters?

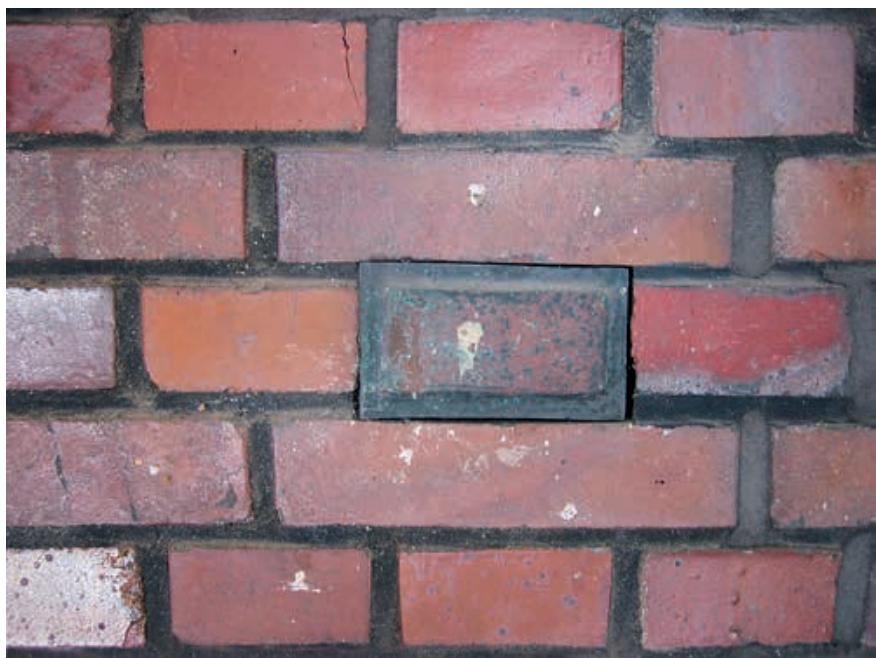
Wie aktuell das Phänomen der Imitation auch in unserem heutigen Leben ist, belegen nicht nur Laminatfußböden (mit «Holzoptik») oder vegetarische Würste, sondern auch das weite Feld der virtuellen Realität. Wir sind von nachgeahmten Objekten umgeben, und die Beispiele aus dem Alltag mögen auch andeuten, dass wir nicht jeder Form von Nachahmung einen hohen Kunstwert attestieren würden. Ganz besonders blühte die Imitation von Materialien bekanntlich in der Architektur oder noch präziser in der alltäglichen Baupraxis des 19. Jahrhunderts, und die Palette nachgeahmter Artefakte reichte dabei von Knüppelholzgeländern aus Beton und Kunstmöbeln bis zu Stuckmarmorlatären oder mit Steinimitationen getarnten Tapentüren. Viele Berührungs punkte bestehen zur Vorspiegelung nichtexistierender Räume oder Architekturglieder, wie sie im Trompe-l'Œil und

in der illusionistischen Wand- und Fassadenmalerei allgemein verfolgt wurden. Der Artikel fragt nach den unterschiedlichen Motiven, die hinter dem Phänomen stehen können, und illustriert dabei die Unterschiedlichkeit handwerklicher Techniken, die historisch zur Imitation fremder Materialien verwendet wurden – und teilweise noch werden.

Der unbefangene Blick auf die Kunst der Imitation ist freilich auch heute noch vom Authentizitätsdogma der architektonischen Moderne verstellen. Nachdem der venezianische Franziskanerpater Carlo Lodoli im 18. Jahrhundert die Nachahmung von Materialien als «Maskerade» und «Lügenwerk» verächtlich gemacht hatte, wurde das materielle Echtheitsgebot insbesondere durch John Ruskin zu einem breit rezipierten Thema. Mit der Architekturtheorie der Moderne verfestigte es sich schliesslich zu einer eigentlichen «Rhetorik der Materialgerechtigkeit», wie es Ákos Moravánszky kürzlich dargestellt hat.¹ Bekannt ist etwa das von Adolf Loos 1898 aufgestellte «Prinzip der Bekleidung», welches auf das Verbot hinauslief, «das bekleidete material mit der Bekleidung verwechseln zu können». Das hieß für Loos etwa: «Holz darf mit jeder Farbe angestrichen werden, nur mit einer nicht – der holzfarbe.»²

Besonders seltsame Blüten trieb diese Form von Authentizitätsrhetorik im mittleren 20. Jahrhundert auch in der Denkmalpflege, als man begann, möglichst jeden alten Verputz abzuklopfen und Farbfassungen zu zerstören, um darunter die nackte Materialität des Baudenkmals zum Vorschein zu bringen. Gerade im populären Bereich hat sich die Tendenz noch lange gehalten, Riegel fassaden und Bruchsteinmauern freizulegen, die nie und nimmer auf Sicht berechnet waren, und auch das teilweise bis heute beliebte Ablaugen

Abb. 1 Krefeld (D), Haus Esters, Ludwig Mies van der Rohe, 1927–1930: Backsteinimitation aus Blech als Verblendung über einem Klingelknopf zum Rufen des Personals. Foto Melchior Fischli, 2004





alter Holzmöbel (vielleicht sogar von Holzmöbeln mit aufgemalter Holzimitation) ist ein spätes Echo dieser Authentizitätsrhetorik.

Der moralische Furor, mit dem im frühen 20. Jahrhundert alles «Unechte» aus der Architektur ausgetrieben wurde, mag aus heutiger Sicht erstaunen. Offenkundig war der Überdruss über die Imitation eine mehr oder minder direkte Reaktion auf die grosse Verbreitung, die «Surrogate» aller Art im Lauf des 19. Jahrhunderts gefunden hatten, und auf die innige Verbindung, die zwischen dem Historismus und den verschiedenen Spielarten des Nachahmens ganz allgemein besteht. Vielleicht stand dahinter der von der Nachfrage getriebene und durch die Industrialisierung möglich gemachte inflationäre Gebrauch imitierter Materialien, welche die soziale Exklusivität der echten Materialien natürlich in Frage stellte.³ In dieser Lesart erscheint die von den Reformbewegungen zelebrierte Materialopulenz freilich als eine höchst elitäre Angelegenheit, konnte man doch im Ersatz eines teuren Originalmaterials durch ein günsti-

geres Surrogat umgekehrt und positiv gewendet auch eine Demokratisierung sehen.

Natürlich war das Surrogat schon von seiner Entstehung her stets die bescheidenere Ausführung des richtigen Materials. Trotzdem verfolgte die Imitation von Materialien und Oberflächen wohl nur vergleichsweise selten das Ziel einer plumpen Täuschung, das ihr die Modernen zum Vorwurf machten (Abb. 1). Eine Lüge gar würde nach philosophischem Verständnis darin bestehen, «mit Täuschungsabsicht die Unwahrheit zu sagen».⁴ Wie ein Blick auf die Geschichte der Materialimitation zeigt, konnten die Motive ganz unterschiedliche sein.

Billiger und praktischer

Vielleicht der naheliegendste Beweggrund lag seit jeher darin, ein teureres oder schlecht erhältliches Originalmaterial zu ersetzen. Fragen der Materialgerechtigkeit im heutigen Sinn wurden dabei über lange Zeit schlichtwegs nicht aufgeworfen. Als man in Potsdam 1763 die Ausführung

Abb. 2 Potsdam (D), Neues Palais, Johann Gottfried Büring, Heinrich Ludwig Manger, Carl von Gontard, 1763–1769: im Vordergrund echtes, im Hintergrund auf gemaltes Backsteinmauerwerk. Foto M.F., 2003



Abb. 3 Rüttenen bei Solothurn, Waldpark Wengistein, drahtarmiertes Betongeländer als Knüppelholzimitation, 1908. Foto M.F., 2018

Abb. 4 Luzern, Gletschergarten, Gusseisengeländer in Form von Astwerk, 1907. Foto M.F., 2009

des Neuen Palais in Angriff nahm, stellte man sich in Anlehnung an niederländische und englische Vorbilder einen Sichtbacksteinbau mit Hausteingliederung vor und führte einen kleineren Gebäudeflügel auch tatsächlich in dieser Form aus. Weil es aber offensichtlich mit dieser baulichen Machtdemonstration für Friedrich II. (seine letzte) nicht schnell genug vorangehen konnte, wurden schliesslich, wie einer der Architekten freimütig berichtete, «die Aussenseiten roth mit weissen Fugen auf hollaendische Art abgefaerbet» – das heisst: die Sichtbacksteinfronten durch Bemalung des Verputzes lediglich vorgetäuscht (Abb. 2).⁵ Tat-

sächlich genügten die in der Mark Brandenburg im 18. Jahrhundert hergestellten Backsteine in Bezug auf Festigkeit und Dauerhaftigkeit meist nicht den höheren Anforderungen an fassaden sichtiges Mauerwerk, so dass auch in dieser aus gesprochenen Backstein gegen eine schützende Verputzschicht die Norm war.⁶ Dass gerade der Sichtbacksteinbau echtes Material suggeriert, dass man sich für die Täuschung nicht einmal besondere Mühe gegeben hatte und unter dem bemalten Putz ebenfalls Backsteinmauerwerk lag, bloss weniger sorgfältig ausgeführtes – das störte offenbar niemand.

Auch andere pragmatische Argumente konnten für die Wahl eines Surrogats sprechen. War das Ersatzmaterial etwa dauerhafter oder stabiler oder vereinigte gleich mehrere praktische Vorteile, lag es nicht fern, damit das Original zu ersetzen. Kurz nach der Mitte des 19. Jahrhunderts wurde bei der Umgestaltung des Bois de Boulogne in Paris erstmals im grösseren Stil Beton für die Gestaltung von Felsformationen verwendet – damals noch ohne Armierung –, und bekanntlich erfand der französische Gärtner Joseph Monier 1867 gleichsam beiläufig den Eisenbeton, indem er damit experimentierte, hölzerne Pflanzkübel durch solche aus Beton mit einer Drahteinlage zu ersetzen. Dass man aus Beton jede erdenkliche Form nachbilden konnte, das Material den Beanspruchungen durch grosse Besucherströme standhielt und im Unterschied zu Holz nicht verrottete, waren Gründe dafür, dass die neue Bautechnik in der Gartenkunst eines ihrer ersten grossen Anwendungsfelder fand, noch bevor sie im frühen 20. Jahrhundert den Hochbau revolutionierte.⁷ Im Vergleich zu den extravaganten Schöpfungen der französischen «Rocailleure» – so nannte man das Metier der Fels- und Holzimitation im Garten – fallen die schweizerischen Beispiele durch den Verzicht auf unwahrscheinliche Übertreibungen auf. Ein schönes Beispiel ist der am Weg von Solothurn in die berühmte Verenaschlucht gelegene Waldpark Wengistein, dessen Aussichtsterrasse 1908 ein Knüppelholzgeländer aus drahtarmiertem Beton erhielt (Abb. 3).⁸ Es war ein offensichtliches Kunstprodukt in der ansonsten naturnah gestalteten Umgebung – und trotzdem erfreute man sich offenbar an dieser Imitation.

Knorriges Holz konnte man nicht nur aus Beton nachahmen. Wie stark das reale Rohmaterial des Surrogats dessen Erscheinung prägt, zeigt der Vergleich mit den zierlichen, glänzend braun gestrichenen Gusseisengeländern im Luzerner



Abb.5 Bülach ZH, Altstadthaus (Marktgasse 15), Kernbau 1600d: Stubentäfer 18./19.Jh. mit Maserierungsmalerei um 1900. Kantonale Denkmalpflege Zürich, Fotoarchiv; Foto Florian Fülscher, 2019



Abb.6 Thalwil ZH, Villa «Diana», 1873–1875 (rest. 1990–1992): aufwendige Maserierungsmalerei im Esszimmer. Kantonale Denkmalpflege Zürich, Fotoarchiv; Foto Francesco Hässig, 2016

«Gletschergarten», die sich gerade wegen ihrer Künstlichkeit in das visuelle Gedächtnis nicht weniger Besucher eingeprägt haben dürften (Abb. 4). Bei der Eröffnung dieses berühmten Themenparks – einer «Bricolage aus Alpenmystik und Kurwalzer, aus naturkundlichem Kuriositätenkabinett und Landschaftsgärtnerei» – hatte man 1872 die

freigelegten Gletschertöpfe mit Holzstegen samt Geländern und anderen Baulichkeiten in rustikalem Knüppelholz in eine inszenierte Wegführung eingebunden. Als die Holzgeländer morsch geworden waren, ersetzte man sie 1907 durch gusseisernes Holzimitat in Form von verzweigtem Astwerk.⁹ Vielleicht konnte, wie so oft in der



Abb. 7 Zürich, Landesausstellung 1883, Pavillon aus Zinkblech, gefertigt von Wilhelm Weder, Flaschner (Spengler), St. Gallen.
ETH-Bibliothek, Bildarchiv, Fotograf: Romedo Guler



Abb. 8 Poschiavo GR, Nebengebäude (Via di Puntunai 157A) mit aufgemalten Holzbohlen, Fachwerk und Fensterläden, Bemalung wohl um 1900. Foto M.F., 2018

Kunstgeschichte, die Transformation des natürlichen Materials zu einem Kunstprodukt eine besondere Naturnähe zum Ausdruck bringen, weil sie mit der offensichtlichen Künstlichkeit nicht dem Verdacht des bloss Zufälligen ausgesetzt war.

Kostbarer

Die Imitation von Materialien blühte auch da, wo keine praktischen Anforderungen dafür sprachen. Vielfach ging es allein um die Nobilitierung eines an sich anspruchslosen, alltäglichen Baustoffs, dem man durch entsprechende Handwerkstechniken das Aussehen eines teureren gab. Anschaulich kommt dieser Wunsch in der Maserierungsmalerei oder «Holzmalerei» zum Ausdruck, dem Vortäuschen eines teuren Holzes auf einem billigeren und damit auf einem prinzipiell ähnlichen Material. Im ausgehenden 19. Jahrhundert war es gross in Mode, etwa einer Stubenausstattung aus einfachem, gestemmtem Weichholztäfer durch Bemalung die Erscheinung von kostbarem Hartholz zu geben. Gerade in Bauernhäusern und

einfachen städtischen Bürgerhäusern war dies ein probates und vergleichsweise günstiges Mittel, ein einfaches Interieur gestalterisch aufzuwerten (Abb. 5). Aufwendigere Formen von Holzimitationsmalerei finden sich aber auch in Villen (Abb. 6).

Eine solche Bemalung erforderte Übung und Geschick, wie aus einer breiten Reihe historischer Handbücher deutlich wird. Auf eine Grundfarbe musste in der Regel zuerst die Holzzeichnung aufgebracht werden, bevor man mit mehreren weiteren, lasierenden Farbschichten den gewünschten Effekt erzielen konnte. Im Einzelnen waren das Vorgehen, die verwendeten Pinsel, Kämme, Lappen und weiteres Werkzeug wie auch die Malmittel von Holzart zu Holzart verschieden.¹⁰ Oft hielt man sich für Rahmen und Füllungen an unterschiedliche Holzsorten, was gleichzeitig die Struktur der Täferwände betonte; Eckornamente und Begleitstrich konnten als zusätzliche Akzentuierung dienen. Die hohe Qualität vieler Beispiele zeigt, dass auch in einfachen Verhältnissen ein hoher Aufwand für solche Ausschmückungen



betrieben wurde. Eine solche Technik lohnte sich in einer Zeit, in der das Material eindeutig teurer war als die Arbeit.

Virtuoser

Wünsche nach einer Nobilitierung sonst anspruchsloser, alltäglicher Baustoffe haben eine lange Geschichte. Die Nachahmung von Hausteinarhitektur durch Quadermalerei geht auf die römische Antike zurück, lebte im Mittelalter fort und wurde noch bis ins frühe 20. Jahrhundert gepflegt. Ein ähnlich altes Gewerbe ist die Marmorimitation, und spätestens seit dem frühen Mittelalter sind auch aufgemörtelte Fugenmuster und Quadrierungen im Verputz dokumentiert.¹¹ Gewiss strebte etwa eine barocke Fassadenmalerei stärker eine illusionistische Qualität an als eine rein weiße klassizistische Putzquaderung. Auch Pompejaner des 1. Jahrhunderts dürften aufgemalte Architekturglieder aber wohl kaum für echten Werkstein gehalten haben, und selbst beim Stuckmarmor endet die Freude über das Material nicht

mit der (hier vielleicht tatsächlich etwas verzögerten) Entdeckung, dass es künstlich ist. Gerade mit Stuckmarmor oder der im Tessin und im angrenzenden Oberitalien verbreiteten Technik der Scagliola, einer Imitation von Steinintarsien, wurden Oberflächen erzielt, die sich in ihrer Wirkung und in ihrem Farbenreichtum nicht an das Originalmaterial hielten, sondern zweifellos mit Absicht deutlich über dieses hinausgingen.¹² In allen diesen Fällen scheint das Ziel letztlich weniger in der blossen Täuschung zu liegen als vielmehr in der Demonstration der hohen handwerklichen Qualitäten.

Dass die zunächst gelingende Täuschung und der darauf folgende Einblick in den illusionären Charakter des Werks als Ausweis höchster Kunstfertigkeit gelten können, gehört seit der Legende von Zeuxis und Parrhasios zum Kernbestand der Kunstdtheorie. Es verwundert daher kaum, dass die Nachahmung fremder Materialien werbewirksam auch als Ausweis hoher handwerklicher Fachkompetenz dienen konnte. Besonders plastisch kommt

Abb. 9 Leuggern AG,
Lourdesgrotte, Arch.
Robert Lang, Ing. Fritz
Meyer, 1928/29. Kantonale
Denkmalpflege Aargau,
Melchior Fischli



Abb. 10 Florenz, Garagen-einfahrt am Borgo Pinti, wohl um 1900. Foto M.F., 2011

diese Absicht in einem Zinkblech-Pavillon zum Ausdruck, mit dem ein St. Galler Spengler 1883 auf der Landesausstellung in Zürich mitten auf dem Platzspitz die Möglichkeiten seines Metiers vorführte (Abb. 7): ein barockisierender, oktogonaler Kleinbau mit Korbbogenarkade, Baluster-Geländer und Dachhelm – eigentlich eine paradigmatische Steinarchitektur, die hier aber ganz aus dem gut formbaren und im 19. Jahrhundert für Zierformen und Baudetails entsprechend beliebten Material gefertigt war.¹³ Als brauchte es noch einen Hinweis auf die Transformationsleistung der blossem Materie zu einem Kunstprodukt, funkelte auf einem Piedestal im Inneren eine glänzend polierte Athene als Göttin von Kunst und Handwerk.

Exotischer

Nicht immer war das imitierte Material kostbarer oder praktischer als sein materieller Träger; manchmal konnte es auch einfach etwas

Exotisches darstellen. Besonders deutlich kommt dieser Wunsch zum Ausdruck, wenn ein an sich hochwertigeres Material als Träger für die Imitation eines billigeren dient. Auf der Alpensüdseite und auch weiter südlich in Italien, wo Stein als Baumaterial die Norm darstellt, finden sich vereinzelt, aber doch mit einer gewissen Regelmässigkeit Bauten aus dem späten 19. Jahrhundert, die durch Bemalung Holz imitieren. Mit seiner naiven Malweise rührend ist das Beispiel eines Nebengebäudes im dicht bebauten Ortskern von Poschiavo (Abb. 8): Das Erdgeschoss stellt mit liegenden, lebhaft maserierten Bohlen einen Holzbau dar, das Obergeschoss mit etwas dünnen Riegeln und Pfosten eine Art Fachwerkbau; aufgemalt sind aber auch die Fensterläden und sogar ein Teil der Fenster und Türen an einer Seitenfassade. Ohne Bemalung würde man an dem unscheinbaren Kleinbau vorbeigehen; so aber bleibt diese wohl irgendwann um 1900 entstandene Schweizerhäuschenphantasie im visuellen Gedächtnis der Passanten haften – und das war sicherlich nicht gegen die Intentionen des damaligen Besitzers oder Malers.

Man konnte nicht nur exotische Baumaterialien nachahmen, sondern auch ganze Objekte, die fern ihrem Standort vergegenwärtigt werden sollten. Diesem Bedürfnis entsprachen die in unterschiedlicher Grösse und Machart verbreiteten Lourdesgrotten, eine der erstaunlichsten Objektgattungen der katholischen Volksfrömmigkeit im frühen 20. Jahrhundert. Ein Exemplar, das in Grösse und Form besonders eng an sein Vorbild angelehnt ist, steht seit 1929 im aargauischen Leuggern (Abb. 9).¹⁴ Auf Initiative des lokalen Pfarrers wollte man hier zunächst eine Grotte aus einem vorhandenen Nagelfluhblock hauen. Erst nachdem sich die Idee an der Brüchigkeit des natürlichen Gesteins zerschlagen hatte, entschied man sich für das im Bereich dieses Bautyps Nahliegende – nämlich einen aus Stahlbeton konstruierten Kunstfelsen, der im Inneren von einem Parabelbogen getragen wurde, mit seiner unregelmässigen Form, der zerklüfteten Oberfläche, der Gitterschanke wie auch der seitlich platzierten Statue aber ganz dem Vorbild in Südwestfrankreich folgen konnte.

Konstruktionsgeschichtlich handelt es sich bei diesen bautechnisch meist durchaus zeitgemässen Objekten um direkte Nachfahren der Kunstberge, die im ausgehenden 19. Jahrhundert die Vergnügungsareale von Welt- und Landesausstellungen schmückten – oder, nach der Machart,

präziser noch um Nachfahren von deren dauerhaften Pendants, mit denen man Parkanlagen oder Wildtiergehege ausstaffierte.¹⁵ Dass diese frivole Objektgattung ausgerechnet im religiösen Bereich eine Nachfolge fand, ist nicht erstaunlich. Die lange Tradition von Heiliggrabkopien, die vielen Case Sante ausserhalb von Loreto oder die oberitalienischen Sacri Monti illustrieren hinlänglich die im Christentum seit sehr früher Zeit verbreitete Überzeugung, dass sich durch die Kopie eines Heiligtums auch ein Stück von dessen Heilswirkung übertragen liesse.

Unauffälliger

Nicht zu vergessen ist ein ebenso verbreiter wie naheliegender Zweck der Imitation: die Tarnung. Handelte es sich bisher um Fälle, in denen das imitierte Material in der Regel für sich allein eingesetzt wird, erscheint es hier meist in unmittelbarer Nachbarschaft zu seinem echten Vorbild, um mit gestalterischer Anpassung an die Umgebung den Unterschied möglichst unsichtbar zu machen. Von alters her griff man gern zur Imitation von Materialien, wenn es darum ging, Unerwünschtes zu verbergen oder Fehlstellen zu kaschieren. Gern gestaltete man etwa Fassadenöffnungen, die nicht gesehen werden sollten, in der Art einer Tapentür so, dass sie dem Material des angrenzenden Mauerwerks glichen und auch dessen Gliederungselemente wiederholten (Abb. 10). Aufwendigere Beispiele solcher kunstvoll getarnter Türen lassen allerdings vermuten, dass hier kaum jemand damit rechnete, die Öffnungen wirklich zum Verschwinden zu bringen. Vielmehr scheinen sie mit ihrem Formaufwand vor allem das Bewusstsein auszudrücken, dass die entsprechende Öffnung nicht in das Gesamtbild passte – auch wenn jedermann sehen konnte, dass in der scheinbar massiven Wand eigentlich eine Öffnung klaffte.

Es ging mithin mehr um die Aufrechterhaltung der Form als um die tatsächliche Tarnung. Noch deutlicher zeigt sich dieses Phänomen beim Trompe-l'Œil-Fenster, bei dem sich das Thema der Materialimitation mit dem Illusionismus berührt. Eigentlich darauf angelegt, eine Lücke in der realen Fassadengliederung zu kompensieren, sind solche aufgemalten Fassadenöffnungen vielfach derart auffällig gestaltet, dass sie geradezu die Blicke auf sich ziehen (Abb. 11). Sie dürften sich folglich kaum dazu eignen, gewissermassen bei läufig über eine Fehlstelle hinwegzuspielen. Eher ging es wohl darum, mit der auf das Erstaunen des



Betrachters zielenden aufwendigen Machart das Bewusstsein zum Ausdruck zu bringen, dass in der realen Fassadengestaltung hier etwas fehlt.

Authentischer

Schliesslich kann die Vorspiegelung fremder Materialien, anders als wir es wohl erwarten würden, sogar als Moment der Irritation eingesetzt werden und damit zur Reflexion über ihre eigenen Bedingungen einladen. Ein ganzes Feuerwerk zu Transformationsprozessen von einem Material ins andere zündeten die Architekten

Abb. 11 Freilichtmuseum Ballenberg, Bauernhaus aus Ostermundigen BE, 1797: Detail der Giebelfront mit aufgemalten Trompe l'Œil-Fenstern. Foto M.F., 2020



Abb. 12 Basel, Stadtcasino, Erweiterungsbau, Herzog & de Meuron, 2020: links die in Holz nachgebauten Detailformen des verputzten Ursprungsbaus (rechts). Foto Michael Leuenberger, 2021

Herzog & de Meuron bei der im vergangenen Jahr abgeschlossenen Renovation und Erweiterung des Basler Stadtcasinos. Ihr Ziel war es dabei, den Musiksaal von 1876 aus seiner Verklammerung mit dem Festsaalbau von 1939 zu lösen, um ihn wieder freizuspielen und ihm seine Eigenständigkeit als autonomer Baukörper wiederzugeben. Gleichzeitig war der Historismusbau zu erweitern, um die fehlenden Publikums- und Serviceräume unterzubringen. Die damit notwendig gewordene neue Fassade zur Barfüsserkirche wollten die Architekten deshalb in einer Form gestalten, «als sei es schon immer so gewesen».¹⁶ Was taten sie genau? Sie kopierten die ursprüngliche, vor dem Umbau durch Anbauten verdeckte Rückfassade formgetreu auf vorgezogener Baufuge – samt Architekturgliederungen und Rustikaquadern, die aber nicht etwa in Haustein und Verputz konstruiert wurden, sondern als (hinterlüftete, einer betonierten Unterkonstruktion vorgeblendete) Holzfassade (Abb. 12). Während das Gebäude von weitem als traditioneller Steinbau erscheint, erweist sich die Fassade von nahem mit den auf der CNC-Fräse gesägten Detailformen und der durch den Anstrich schimmernden Maserung überdeutlich als Holzkonstruktion. Was jeglicher Vorstellung von Materialgerechtigkeit im Sinn der Moderne spottet, erweist sich so als Mittel, um die Erweiterung im Vergleich mit dem Ursprungsbau als neue Zutat kenntlich zu machen – und löst so mit dem Mittel der Imitation auf eine vielleicht scheinbar paradoxe Weise die Forderung nach historischer Authentizität ein. ●

Anmerkungen

¹ Ákos Moravánszky. *Stoffwechsel. Materialverwandlung in der Architektur*. Basel 2018, Zitate S. 133, 160. Vgl. zum Thema auch etwa Monika Wagner, Vera Wolff, Dietmar Rübel. *Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur*. Berlin 2005, S. 142–193; Christian Rabl. *Architekturen des Inauthentischen. Eine Apologie*. Bielefeld 2020, S. 91–107 sowie den Aufsatz von Dieter Schnell in diesem Heft.

² Adolf Loos. *Ins Leere gesprochen. 1897–1900*. Zürich/Paris 1921, S. 110.

³ Wagner, Wolff, Rübel 2005, S. 143f.

⁴ So etwa im *Wörterbuch der philosophischen Begriffe* (Meiner). Hamburg 1998, S. 390.

⁵ Heinrich Ludewig Manger. *Baugeschichte von Potsdam, besonders unter der Regierung König Friedrichs des Zweiten*. Berlin/Stettin 1789 (Reprint Leipzig 1987), S. 273. Zum Bau vgl. Adrian von Buttlar, Marcus Köhler. *Tod, Glück und Ruhm in Sanssouci*. Ostfildern 2012, S. 131–141, mit weiterführender Literatur.

⁶ Udo Franz-Wilhelm Bode. *Mauer- und Gewölbekonstruktionen in der Mark Brandenburg während des 18. und frühen 19. Jahrhunderts*. Diss. TU Braunschweig 2002, S. 76.

⁷ Ferdinand Werner. *Der lange Weg zum Neuen Bauen*. 2 Bde. Worms [2016], Bd. 1, S. 154–162 (Monier); Bd. 2, S. 535–565 (Gartenkunst); Uta Hassler, Julia Berger, Kilian Jost. *Konstruierte Bergerlebnisse. Wasserfälle, Alpenszenarien, illuminierte Natur*. München 2015.

⁸ Petra Schröder. «Rüttenen, Waldpark Wengistein». In: *Archäologie und Denkmalpflege im Kanton Solothurn* 15 (2010), S. 86–95.

⁹ Johannes Stoffler. «Der Gletschergarten Luzern. Gartenkunst zwischen Tourismus und Populärwissenschaft». In: *Topiaria Helvetica* 2013, S. 22–29 (Zitat S. 25); Peter Wick. «Ausflüge in die Vergangenheit. 125 Jahre Gletschergarten Luzern: Wissenschaft und Erlebnistourismus». In: *k+a* 49, 2/1998, S. 35–45.

¹⁰ Vgl. etwa P. van der Burg. *Die Holz- und Marmor malerei. Praktisches Handbuch für Dekorations-Maler*. 3. Aufl. Weimar 1895; C. Christen. *Die Technik der Holzmalerei*. Reprint Hannover 1985 (EA 1924); Ernst Oldenbruch. *Holz- und Marmor malerei*. Reprint Hannover 1986 (EA 1925–1927).

¹¹ Vgl. allg. Friedrich Koller, Manfred Kobler. «Farbigkeit der Architektur». In: *Reallexikon zur Deutschen Kunsts geschichte*, Bd. VII (1975), Sp. 274–428 (Digitalisat: RDK Labor, www.rdklabor.de/w/?oldid=89481, Zugriff 9.2.2021). Für die Schweiz liegen zwei wichtige Kompendien vor, die mit entsprechenden Beispielen insbes. für die Zeit vor 1800 die Breite des Themas dokumentieren: Oskar Emmenegger. *Historische Putztechniken. Von der Architektur- zur Oberflächengestaltung*. Zürich 2016; Mane Hering-Mitgau. *Farbige Fassaden. Die historische Putzfassung, Steinfarbigkeit und Architekturbemalung in der Schweiz*. Frauenfeld 2010.

¹² Vgl. Giacinta Jean. «Vera pietra o finta pietra? Una gara alla ricerca di bellezza e realismo in Ticino». In: *NIKE-Bulletin* 27, 2012, S. 24–29 sowie den Aufsatz in diesem Heft.

¹³ Angaben zum Pavillon gemäss ETH-Bibliothek Zürich, Bildarchiv, Ans_05425-02-044-FL; zum Standort auf dem Ausstellungsgelände vgl. *Bericht über die Verwaltung der Schweizerischen Landesausstellung Zürich 1883*. Zürich 1884, Planbeilage; zur Beliebtheit der Zinkblechornamentik im Baugewerbe des 19. Jh. vgl. etwa Hans Georg Hiller von Gaertringen. *Schnörkellos. Die Umgestaltung von Bauten des Historismus im Berlin des 20. Jahrhunderts*. Berlin 2012, S. 53f.

¹⁴ Vgl. Bauinventar des Kantons Aargau, Inventarblatt: Lourdesgrotte Leuggern (Inv.Nr. LGG907), 2017 (vom Verf.).

¹⁵ Vgl. dazu Hassler, Berger, Jost 2015; Silke Haps. «Vom Faux Terrain zum begehbaren Alpenpanorama. Vergnügungsarchitektur an der Wende zum 20. Jahrhundert». In: *archimaera* Nr. 3 (2010), S. 97–107; urn:nbn:de:0009-21-21339 sowie den Aufsatz von Julia Berger in diesem Heft.

¹⁶ Jacques Herzog, Pierre de Meuron. «Ein Palazzo der Musik – kurze Entstehungsgeschichte». In: Esther Keller, Sigfried Schibli (Hrsg.). *Stadtcasino Basel. Gesellschaft, Musik und Kultur*. Basel 2020, S. 170–195, Zitat S. 178.

Zum Autor

Melchior Fischli ist Kunsthistoriker in Zürich und Dozent für Architekturgeschichte und Denkmalpflege an der Berner Fachhochschule (BFH) in Burgdorf.

Kontakt: mail@melchiorfischli.ch

Keywords

Materialimitation, Architektur, Kunstgewerbe, Authentizität, Denkmalpflege

Résumé

Du faux à s'y tromper – l'imitation des matériaux en architecture et dans la construction de tous les jours

Aujourd'hui encore, la vision impartiale de l'art de l'imitation est, dans une certaine mesure, obscurcie par le dogme de l'authenticité du modernisme architectural. Si l'on regarde l'histoire de l'architecture et des arts décoratifs, l'imitation de matériaux sur un support différent s'avère cependant une longue constante. L'article présente l'ampleur du phénomène, en mettant l'accent sur le XIX^e siècle et l'architecture quotidienne. Si l'on s'interroge sur les motifs de ces imitations, on rencontre aussi bien des raisons pratiques que le désir d'ennoblir un matériau bon marché ou le plaisir de l'exotisme. Parfois, les imitations semblent être conçues précisément pour susciter l'étonnement face à l'habileté de leur auteur. Enfin, d'une manière apparemment paradoxale, il arrive qu'un matériau imité authentifie une conception architecturale.

Riassunto

Finto, ma ben fatto – l'imitazione dei materiali nell'architettura e nell'edilizia quotidiana

Lo sguardo disinvolto sull'arte dell'imitazione è in certa misura condizionato ancora oggi dal dogma dell'autenticità postulato dal Movimento moderno. Se guardiamo invece alla storia dell'architettura e delle arti applicate, l'imitazione di materiali diversi rispetto al supporto si rivela da tempo essere una costante. Il presente contributo presenta il fenomeno nella sua ampiezza, con particolare attenzione al XIX secolo e all'edilizia minore. Indagando i probabili motivi che hanno portato all'imitazione di materiali insoliti si evincono non solo ragioni pratiche, ma anche il desiderio di nobilitare un materiale di per sé modesto e il piacere della dimensione esotica. In virtù della loro artificiosità, le imitazioni sembrano intese proprio a generare stupore per l'abilità artigianale e artistica dei loro autori. Paradossalmente, inoltre, un materiale finto può addirittura convalidare l'autenticità di un progetto architettonico.

