

Dieter Schnell

Ist Materialimitation baukünstlerischer Betrug?

Zum Anliegen der Materialgerechtigkeit in der Architektur

Das Imitieren von Materialien ist lange Zeit nicht nur als ästhetisch minderwertig, sondern sogar als moralisch verwerflich abgelehnt worden. Es wurde der Lüge oder gar des Betrugs bezichtigt. Wie kommt es, dass eine eigentlich gestalterische Frage ins Gebiet der Moral überführt worden ist?

Gut und Böse statt Schön und Hässlich

Martin Dürchs stellte kürzlich fest, dass sich eine jahrhundertealte Tradition des Sprechens über Wahrheit in der Architektur vor rund 200 Jahren vom Feld einer weitgehend wertfreien Architekturtheorie in dasjenige der Moral verschoben habe: «... so ist der Ruf nach Wahrheit in der Architektur seit mindestens 200 Jahren ein moralisch-normativer, das heisst eine Forderung, deren Erfüllung für diejenigen, die sie erheben, aus moralischen Gründen als geboten begriffen wird. Und man muss sogar noch weiter gehen: Wahrheit ist in der Architektur und in der Denkmalpflege ein Kampfbegriff, der von den unterschiedlichsten Seiten als solcher gebraucht und instrumentalisiert wird.»¹ Dieser Ruf nach «Wahrheit» und damit verbunden nach «Ehrlichkeit» in der Architektur richtete sich jedoch nicht allein gegen die Materialimitation. Vielmehr waren auch die «konstruktive Wahrheit», der Verzicht auf eine Übernahme historischer Stilmerkmale, der Verzicht zunächst auf industriell gefertigte Ornamente und später ein vollständiger Verzicht auf jegliches Ornament oder der Verzicht auf das Rekonstruieren in der Denkmalpflege zu unterschiedlichen Zeiten mehr oder weniger prominent im Fokus dieser Moralapostel. Der Unterschied zu vorangehenden Argumentationsweisen besteht primär darin, dass nicht mehr nur das Werk selbst auf seine Qualität und Konsistenz hin befragt wird, sondern auch die entwerfende Person auf ihre moralische Integrität.

Während Martin Dürchs den Beginn moralischen Argumentierens in der Architektur vor «mindestens 200 Jahren» ansetzt, führt Ákos Moravánszky die erstmalige Formulierung des Anliegens der Materialgerechtigkeit auf den venezianischen Franziskanerpater Carlo Lodoli (1690–1761)

zurück.² Klar scheint bei beiden Autoren zu sein, dass es sich beim Übergang vom fachimmanenten zum moralischen Argumentieren um ein Phänomen der Aufklärung handelt: Wenn die Religion nicht mehr unangefochten als die Instanz gilt, die über Gut und Böse zu entscheiden hat, muss es der menschliche Verstand selbst tun. Dass Fachleute in der Folge dazu neigten, ihre ebenfalls im eigenen Verstand fassenden Fachurteile mit Moralurteilen zu vermischen, ist nicht verwunderlich.

Baukünstlerischer Betrug

Der in der Überschrift verwendete Begriff des «baukünstlerischen Betrugs» geht auf den Kunstkritiker und -theoretiker John Ruskin (1819–1900) zurück. In seinem 1849 erstmals erschienenen Buch *The Seven Lamps of Architecture* erklärt er, wie ein solcher Betrug zustande kommen könne: «1. Durch Vorspiegelung falscher Konstruktion, d.h. durch unechte Stützen, wie ein Hängezierrat der späteren gotischen Bedachungen. 2. Durch Bemalen von Oberflächen, um andere Materiale vorzustellen als das, woraus sie bestehen (wie Marmorieren des Holzes); oder die täuschende Darstellung plastischen Ornamentes auf demselben. 3. Durch Verwenden von gegossenen oder mit Maschinen erzeugten Ornamenten.»³ Dabei lässt er einen allfälligen, juristisch argumentierenden Einwand, dass der Tatbestand des Betrugs nur dann erfüllt sei, wenn beispielsweise dem Auftraggeber nicht die Arbeit für eine Marmorierung, sondern entgegen den Tatsachen echter Marmor verrechnet worden sei, nicht gelten. Auf den vorangehenden Seiten erklärt er nämlich, Unwahrheit sei nicht erst nach einer Schädigung, sondern allein um der Liebe zur Wahrheit willen zu verurteilen. Und mit «Verurteilen» meint er nicht allein eine negative Bewertung des Werks, sondern auch eine Verurteilung der Person, die das Werk geschaffen hat.



Schloss Bellerive.
Architekt Alfred Tölliet,
Oberhofen, 1886–1889.
Foto Dieter Schnell

Mit dem Wort «Betrug» begibt sich Ruskin klar auf das Feld der Moral, wenn nicht gar der Kriminalistik. Es scheint sein Wunsch nach einem unumstösslichen Argumentarium für den Kunstkritiker im Zentrum gestanden zu haben. Als Leser erhält man den Eindruck, er suche auch nach stichhaltigen Argumenten, um missliebige, das heisst bei ihm vor allem zeitgenössische Kunst- und Architekturwerke verurteilen zu können. Der bei Ruskin offensichtliche Aspekt der «Kampfansage» an das zeitgenössische Industrieprodukt machte bei späteren Autoren, die ähnlich moralisch argumentierten, einer zunehmend auf die Sichtbarkeit des Materials ausgerichteten Position Platz⁴. Diese Entwicklung lässt sich so erklären: Die zunehmend formalistischen Übernahmen einst bedeutungsgeladener Formen in der Zeit des Historismus führten zu einem allmählichen Abflachen der Bedeutungsinhalte. Wo der Bedeutungsgehalt von Formen abnimmt, richtet sich der Blick zunehmend auf den Träger der Form und also auf das Material⁵. Dieses Material offen zu zeigen, wird immer wichtiger, sein Cachieren wirkt zunächst störend und gilt später gar als ver-

werlich. Etwas überspitzt lässt sich behaupten, der in der Zeit des Historismus stetig fortschreitende Bedeutungsverlust der Formen und Ornamente habe zu einer vermehrten Wertschätzung des Trägermaterials geführt. Schliesslich sei das bedeutungsleer gewordene Ornament vollständig verschwunden und habe dem offen gezeigten Material ganz Platz gemacht.

Moral zur Verstärkung der eigenen Position

Genau das scheint sich gemäss Adolf Loos zu Beginn des 20. Jahrhunderts ereignet zu haben. Sein 1908 datierter Aufsatz «Ornament und Verbrechen» und auch seine zeitgleichen Arbeiten zeigen den Triumph des vorgezeigten Materials über das Ornament⁶. Es ist wohl kein Zufall, dass dieser in der Schärfe der Aussagen kompromissloseste und aggressivste Text von Loos gleichzeitig der berühmteste geworden ist. Gerade die radikalen Formulierungen scheinen unter seinen Kampfgefährten einen nachhaltigen Eindruck hinterlassen zu haben. Jedenfalls hat Le Corbusier 1920 diesen Text und nicht den deutlich

Villa Karma. Architekt Adolf Loos, Montreux, 1903–1912. Foto Marcel Baechler, vsi-asai-image.ch

Fabrikantenvilla.
Architekt Bernhard Suter,
Sumiswald, 1964.
Foto Dieter Schnell



moderateren und vom Autor selbst bevorzugten mit dem Titel «Architektur» in seiner Zeitschrift *L'Esprit Nouveau* wieder abgedruckt⁷. Die Verbindung von theoretischer Aussage mit moralischer Absicherung haben in den Folgejahren viele Autoren übernommen. So gibt es mehrere Stellen bei Le Corbusier, bei Mies van der Rohe und in zahlreichen anderen avantgardistischen Schriften der 1920er Jahre, die den vorgetragenen Standpunkt

mit «Wahrheit» oder «Ehrlichkeit» zu festigen suchen⁸.

Wie selbstverständlich dieses Argumentationsmuster in den Avantgardekreisen der modernen Architektur schon sehr bald geworden war, illustriert ein in der *Schweizerischen Bauzeitung* abgedruckter Bericht über einen Vortrag von Alfred Roth vom Dezember 1937. Er soll Folgendes gesagt haben: «Materialgerechtigkeit ist in der heutigen

Architektur grundlegend. Das Material soll als solches unverfälscht wirken, Stein als Stein, Holz als Holz, und nicht durch raffinierte Imitation täuschen; eine gesunde Aufrichtigkeit.»⁹ Innerhalb eines Satzes wird mit «unverfälscht», «nicht täuschen» und «gesunde Aufrichtigkeit» das Anliegen der Materialgerechtigkeit dreifach moralisch untermauert. Gegen den Schweizerischen Werkbund gerichtet, findet sich denn auch wenige Jahre später, von Peter Meyer formuliert, eine deutliche Kritik an diesem gängig gewordenen Argumentarium: «Sind wir nicht solche Moraltrompeter [Meyer nimmt Bezug auf Nietzsches Schillerkritik als ‹Moraltrompeter von Säckingen›], wenn wir Entscheidungen, die in Wirklichkeit Entscheidungen des Geschmackes, also ästhetische Entscheidungen sind, durchaus als moralische Entscheidungen ausgeben, indem wir sie auf das Geleise von ‹Wahrheit› und ‹Lüge› verschieben – um ihnen den Anschein grösserer Festigkeit und höherer Würde zu geben? [...] die ästhetischen Fragen bleiben ästhetische Fragen und lassen sich nicht ethisieren und nicht soziologisieren, und so wäre es in Wahrheit das erste Gebot der Ehrlichkeit, die verschiedenen Kategorien so deutlich als möglich auseinanderzuhalten, und alle Fragen auf den Boden zu stellen, auf den sie gehören.»¹⁰

Die Moderne als moralische Bewegung

Während es in den bisherigen Texten darum gegangen ist, eine gestaltungstheoretische Erkenntnis moralisch zu untermauern, hat Sigfried Giedion in seinem 1941 erstmals publizierten, danach weltweit verbreiteten Buch *Space, Time and Architecture* die moderne Architektur nicht bloss moralisch überhöht, sondern gar zu einer im Kern moralischen Bewegung erklärt. Im Teil IV, «Die Forderung nach Moral in der Architektur», lesen wir: «Nach einer späteren, allzu leichten Erklärung entstand die Bewegung durch die Anwendung zweier Prinzipien: durch die Abwendung von historischen Stilen und – als Folge – durch die Entwicklung der *fitness for purpose*, der Zweckmässigkeit. Die Erklärung ist soweit richtig, als diese beiden Faktoren eine Rolle spielten; sie ist jedoch nicht umfassend genug. Die Bewegung erhielt ihren wahren Ansporn durch die Forderung nach Moral. Das war ihre eigentliche Quelle. Es erhob sich der Schrei: Fort mit dieser vergifteten Atmosphäre!»¹¹ Damit erhob er die Vorkämpfer der Moderne zu «Heilsbringern», zu Propheten einer moralisch besseren Welt und, um nur ein konkretes Beispiel zu erwähnen, das Scheitern von Le Corbusier bei mehreren Grossprojekten als



Kirche Kleinhöchstetten,
1962–1966 restauriert
bzw. rekonstruiert. Foto
Dieter Schnell

Martyrium eines mit einer Mission ausgestatteten Genies¹². Aber auch die zahllosen Mitläufer der Moderne erhielten dadurch einen moralischen Ritterschlag, was sowohl der Beliebtheit des Buches als auch derjenigen der modernen Bewegung gedient haben dürfte.

Beispiele

Selbstverständlich haben diese Gedanken-gänge und moralischen Bewertungen auf die konkrete Architektur eingewirkt. Es sollen hier fünf Beispiele kurz angesprochen und je mit einer Fotografie illustriert werden: Aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sind zahllose Gebäude erhalten, die mit der unterschiedlichen Farbigkeit ihrer Baumaterialien spielen. In diesem Spiel steckte allerdings nicht nur das Anliegen der Materialgerechtigkeit, vielmehr wurde dieses mit der hitzig geführten Diskussion um die Farbigkeit antik-griechischer Architektur zusätzlich aufgeladen: Der Schock, dass die griechischen Tempel ursprünglich nicht steinsichtig, sondern bunt gestrichen gewesen seien, konnte mit dem geschickten Einsatz farbiger Materialien zu einer Versöhnung gebracht werden: gleichzeitig steinsichtig und bunt.

Das Schloss Bellerive am Thunersee von 1886–1889 spielt nicht nur mit dem roten Back- und dem grünen Sandstein, sondern auch mit dem weissen Natursteinsockel und dem schwarzen



Bibliothek des Gymna-
siums Kirchenfeld.
Architekt Jean-Pierre
Müller, Bern, 1985–1988.
Foto Dieter Schnell

Schieferdach, dem geometrisch exakten Massen-Industrieprodukt des Backsteins und dem «natürlich» geformten, individuellen Bruchstein.

Mit der Villa Karma in Vevey am Genfersee entwarf Adolf Loos ab 1903 ein in der Schweiz überaus luxuriöses Wohnhaus. Im Innern spielt sich eine fast schon aufdringliche Inszenierung ausgesuchter Materialien ab. Von auffällig gefärbten und gemusterten Steinen über exotische Hölzer bis zu aufwendig verarbeiteten Metallen ist alles versammelt, was edel, schmuck und teuer ist. Die Innenräume können füglich als Triumph des Materials über das Ornament interpretiert werden. Loos' Behauptung, er lehne das Ornament aus Kostengründen ab, wirkt angesichts der teuren Materialien allerdings wenig glaubwürdig.

Obwohl der Architekt der Fabrikantenvilla in Sumiswald, Bernhard Suter (1933–2007), in jungen Jahren nicht in Alvar Aaltos Architekturbüro in Helsinki gearbeitet hatte wie viele seiner Kollegen, waren seine frühen Arbeiten doch stark durch dieses Vorbild geprägt. Aalto vertrat eine formal präzise, abstrakte Moderne, die mit Hilfe ganz gezielt eingesetzter Materialien mit ihren natürlichen Farb- und Stimmungswerten eine warme Atmosphäre zu schaffen sucht. Bei der 1964 fertiggestellten Villa von Sumiswald hebt sich der rote Backstein farblich vom Hellgrau des Betons, dem Braun-Schwarz der Kupferdeckung, dem ebenfalls dunkelbraunen Holz und den weissen Fensterrahmen deutlich ab. Der expressiv zur Aussicht hin versetzte Dachfirst, die schrägen, frei stehenden Holzstützen auf scharf in den Raum vorstossenden Betonscheiben sowie der «schwebende» Betonvorplatz vor dem Hauseingang sind überaus präzise gesetzte Architekturelemente, die den Bau als abstraktes Formenspiel charakterisieren.

Nachdem man in Kleinhöchstetten (Weiler südlich von Bern) in einer alten Bauernscheune die rustikal umgenutzten Reste einer frühmittelalterlichen Kirche entdeckt hatte, ergänzten Denkmalpflege-Fachleute diese zur 1966 eingeweihten, «ältesten Kirche des Kantons Bern». Bei der Restaurierung befreite man die Aussenseite der noch erhaltenen Apsis vom Verputz, um sie steinsichtig zu präsentieren, was, wie das ästhetisch wenig überzeugende Mauerwerk belegt, beim Ursprungsbau kaum der Fall gewesen sein dürfte. Dafür «beweist» sie nun jedem Betrachter ihr hohes Alter, soll sie doch aus dem 10. Jahrhundert stammen und damit die frueste dieser Art in der Schweiz sein. Für einmal steht die vom Denkmalpfleger verlangte Freilegung eines Mauerwerks also nicht nur für Materialgerechtigkeit und Ehrlichkeit, sondern auch noch für das Bezeugen des hohen Alters.

Die Postmoderne hat in der Schweizer Architektur nur wenige Spuren hinterlassen, und selbst diese sind meist weniger schrill als andernorts. Das 1923–1926 errichtete, in der klassizistischen Architekturauffassung Ostendorfs gehaltene Gymnasium Kirchenfeld in Bern sollte Mitte der 1980er Jahre um eine Mensa und eine Bibliothek ergänzt werden. Die beiden postmodernen Pavillons des Architekten Jean-Pierre Müller vertragen sich bestens mit der klassischen Eleganz des Bestands, geben sie sich doch als kleine Tempel aus. Während sich das Tempelmotiv in bester postmoderner Art gegen die Traditionseindlichkeit der Moderne richtet, hält die Materialisierung der Gebäude mit Metallskelett, Glas und Natursteinplattenausfachung das modernistische Gebot der Materialgerechtigkeit strikte ein. Wie tief verwurzelt das Anliegen der Materialgerechtigkeit selbst bei Architekten ist, die sich mit der Postmoderne auseinandersetzen und also gegenüber der klassischen Moderne eine gewisse kritische Distanz pflegten, zeigt folgende kleine Episode: Der Autor dieses Aufsatzes erinnert sich an eine Aussage des Architekten der Gymnasiumspavillons in den späten 1990er Jahren, wo dieser in einer Diskussion über den zu wählenden Farbton an Metallteilen meinte, man solle doch einfach die Materialfarbe nehmen, dann liege man sicher nicht falsch. ●

Anmerkungen

1 Martin Duchs. «Falsche Moralisierungen in der Architektur am Beispiel der Lüge». In: Christian Illies (Hrsg.). *Bauen mit Sinn. Schritte zu einer Philosophie der Architektur*. Wiesbaden 2019, S. 293–312, Zitat. S. 294.

2 Ákos Moravánszky. *Stoffwechsel. Materialverwandlung in der Architektur*. Basel 2018, S. 133.

3 John Ruskin. *The Seven Lamps of Architecture*. London 1849. Die hier verwendete Übersetzung stammt aus der von Wolfgang Kemp neu edierten deutschen Ausgabe von 1900: John Ruskin. *Die sieben Leuchter der Baukunst*. Faksimileausgabe. Dortmund 1994. Das Zitat stammt aus der II. Betrachtung «Der Leuchter der Wahrheit», § 6, S. 65.

4 Vgl. hierzu: Nadine Rottau. *Materialgerechtigkeit – Ästhetik im 19. Jahrhundert*. Aachen 2012.

5 Vgl. hierzu: Friedrich Nietzsche. *Menschliches Allzumenschliches*, § 218. Erstausgabe 1878: «Der Stein ist mehr Stein als früher. – Wir verstehen im Allgemeinen Architektur nicht mehr, wenigstens lange nicht in der Weise, wie wir Musik verstehen. Wir sind aus der Symbolik der Linien und Figuren herausgewachsen, wie wir der Klangwirkungen der Rhetorik entwöhnt sind, und haben diese Art von Muttermilch der Bildung nicht mehr vom ersten Augenblick unseres Lebens an eingesogen. An einem griechischen oder christlichen Gebäude bedeutete ursprünglich Alles Etwas, und zwar im Hinsicht auf eine höhere Ordnung der Dinge: diese Stimmung einer unausschöpflichen Bedeutsamkeit lag um das Gebäude gleich einem zauberhaften Schleier. Schönheit kam nur nebenbei in das System hinein, ohne die Grundempfindung des Unheimlich-Erhabenen, des durch Götternähe und Magie Geweihten, wesentlich zu beeinträchtigen; Schönheit milderte höchstens das Grauen, – aber dieses Grauen war überall die Voraussetzung. – Was ist uns jetzt die Schönheit eines Gebäudes? Das Selbe wie das schöne Gesicht einer geistlosen Frau: etwas Maskenhaftes.»

6 Adolf Loos. «Ornament und Verbrechen (1908)». In: Adolf Opel (Hrsg.). *Trotzdem*. Innsbruck 1931, S. 78–88.

7 Vgl. hierzu: Burkhardt Rukschcio und Roland Schachel. *Adolf Loos. Leben und Werk*. Salzburg und Wien 1982, S. 250. Stanislaus von Moos. «Le Corbusier und Loos». In: ders. (Hrsg.). *L'Esprit Nouveau. Le Corbusier und die Industrie*. Ausstellungskatalog des Museums für Gestaltung Zürich. Zürich 1987, S. 122–133.

8 Vgl. hierzu: Martin Duchs. *Architektur für ein gutes Leben. Über Verantwortung, Ethik und Moral des Architekten*. Münster, New York, München, Berlin 2011, S. 201ff.

9 I.R. «Raum-Bild-Farbe in der heutigen Architektur». In: *Schweizerische Bauzeitung*, Bd. 111, 1938, S. 18–20, Zitat S. 20.

10 Peter Meyer. «Wahrheit und Ehrlichkeit von Formen». In: *Schweizerische Bauzeitung*, Bd. 122, 1943, S. 113–115, Zitat S. 114f.

11 Sigfried Giedion. *Raum, Zeit, Architektur. Die Entstehung einer neuen Tradition*. Zürich 1976 (Erstauflage englisch, Boston 1941). Teil IV: Die Forderung nach Moral in der Architektur, S. 206.

12 Vgl. hierzu: Sigfried Giedion. *Raum, Zeit, Architektur. Die Entstehung einer neuen Tradition*. Zürich 1976

(Erstauflage englisch, Boston 1941). Teil VI: Raum-Zeit-Konzeption in Kunst, Konstruktion und Architektur, Unterkapitel «Le Corbusier und die Auftraggeber dieser Epoche», S. 352ff.

Zum Autor

Dr. Dieter Schnell ist Privatdozent für Architekturgeschichte am Institut für Kunstgeschichte der Universität Bern, Professor für Kulturtheorie und Denkmalpflege sowie Leiter des MAS Denkmalpflege und Umnutzung an der Berner Fachhochschule. Kontakt: dieter.schnell@bfh.ch

Keywords

Baukunst, Materialimitation, Materialgerechtigkeit, Gestaltung und Moral, Moderne

Résumé

L'imitation de matériaux est-elle une fraude architecturale ?

Au cours du siècle des Lumières, le discours sur la vérité en architecture est passé du domaine d'une théorie architecturale largement dépourvue de valeurs à celui de la morale. En 1849, John Ruskin demandait que «la vérité» et «l'honnêteté» soient recherchées dans le traitement des matériaux et des constructions pour des raisons morales. Ce que l'on appelle la pertinence du choix des matériaux exige qu'ils ne soient ni imités ni cachés, mais montrés sans fard. Par conséquent, les modernistes en particulier ont affirmé dans leurs pamphlets que leurs œuvres n'étaient pas seulement plus fonctionnelles, plus intelligentes sur le plan constructif ou plus favorables sur le plan financier, mais qu'elles étaient aussi moralement supérieures. Sigfried Giedion est même allé jusqu'à décrire le modernisme comme un mouvement fondamentalement moral. À la fin de l'article, l'influence de cette discussion morale sur l'architecture est démontrée à l'aide de cinq exemples.

Riassunto

L'imitazione dei materiali è un tradimento architettonico?

Durante l'Illuminismo il discorso sulla verità in architettura si è spostato da una teoria architettonica tendenzialmente esente da giudizi verso l'ambito della morale. Nel 1849 John Ruskin dichiarava che il rispetto della «verità» e dell'«onestà» nell'uso dei materiali e delle costruzioni era un dovere morale. La cosiddetta «onestà dei materiali» esigeva che questi ultimi non fossero imitati né celati, bensì rivelati nella loro nuda realtà. In seguito, furono soprattutto i modernisti a postulare nei loro manifesti che le loro opere erano non solo più funzionali, più intelligenti sul piano costruttivo e più vantaggiose sul piano economico, ma anche moralmente superiori. Siegfried Giedion giunse perfino a descrivere il Movimento moderno come un movimento a carattere morale. Nella parte finale del contributo, le ripercussioni sull'architettura di questo dibattito morale sono illustrate per mezzo di cinque esempi.