

# Villa Fallet

## Strategien zum Zeigen verloren gegangener Ornamente und Oberflächen



Abb. 1 Weiss überarbeitete Wände dort, wo einst Ornamente die Wände zierten. Das Bild zeigt den Salon mit Eckfenster.

---

Masterarbeit  
MAS Denkmalpflege und Umnutzung  
Berner Fachhochschule  
Mentorat: Dr. Eva Schäfer

September 2024

Susanne Sauter  
076 569 14 12  
[info@chroma-studio.ch](mailto:info@chroma-studio.ch)

Die Villa Fallet wurde 1906/07 als studentisches Projekt unter der Leitung des Meisterschülers und Junior-Architekten Charles-Édouard Jeanneret-Gris, des Architekten René Chapallaz sowie des Kunstmalers und Dozenten des Cours supérieur d'art der Kunstschule La Chaux-de-Fonds, Charles L'Éplattenier, gebaut. Charles-Édouard Jeanneret-Gris, der sich später Le Corbusier nannte, hat als siebzehnjähriger Student des Cours supérieur massgeblich an der Planung der Villa Fallet mitgewirkt.

Die heute als «Style sapin» bekannte regionale Prägung des Jugendstils wird auf L'Éplattenier und seine Studierenden zurückgeführt. Die Villa Fallet ist das einzige Gebäude, das im Innern wie Äussern mit Dekorationen dieses Stils ausgeführt wurde. Daher wird sie gerne als Manifest des «Style sapin» bezeichnet. Heute sind sämtliche Wände im Innern weiss überarbeitet.

Die Villa Fallet, Rue Pouillerel 1, La Chaux-de-Fonds, ist im eidgenössischen Kulturgüterinventar sowie im Inventar schutzwürdiger Ortsbilder in der Kategorie A verzeichnet.

# Inhaltsverzeichnis

1.	<b>Einleitung</b>	<b>4</b>	5.1	Die Einmaligkeit des Echten	59
1.1	Vorbemerkung zur Themenwahl	4	5.2	Die Vergangenheit als Schlüssel zur Gegenwart	60
1.2	Fragestellung	4	5.3	Spannungen im Verhältnis von Theorie und Praxis	62
1.3	Ausgangslage: Die Villa Fallet als exemplarischer Fall	4	5.4	Kompetente Betrachterinnen und Betrachter	64
1.4	Methodisches Vorgehen	5	5.5	Erinnern an etwas, das nicht mehr da ist	66
1.5	Eingrenzung	6	<b>6.</b>	<b>Die Fassade des Schloss Büren an der Aare als Beispiel</b>	<b>68</b>
1.6	Wissenschaftlicher Kontext und Relevanz	6	6.1.	Die Entwicklung einer bemalten Fassade über vierhundert Jahre	68
1.7	Dank	7	6.2	Die Fassade als Bildfläche mit einer eigenen Dynamik	70
<b>2.</b>	<b>Die Villa Fallet als baukünstlerisches Manifest</b>	<b>8</b>	6.3	Rahmenbedingungen für Kunst am Baudenkmal	71
2.1	Die Bedeutung der Villa Fallet	8	6.4	Was vermag ein künstlerischer Beitrag auf der Fassade bewirken?	71
2.2	Die Stadt der Uhrenindustrie um die Jahrhundertwende	10	<b>7.</b>	<b>Lösungsstrategien</b>	<b>73</b>
2.3	Die Gründung der Kunstschule	11	7.1	Konzepte interdisziplinär entwickeln	73
2.4	Mäzene und Bildungsinstitutionen prägen das kulturelle Umfeld	13	7.2	Was fordert das Objekt? – einen künstlerischen Beitrag?	75
2.5	Der Jugendstil in La Chaux-de-Fonds	13	7.3	Die Inszenierung der Erinnerung kann auch eine kuratorische Aufgabe sein	76
2.6	L'Éplatteniers Unterricht und der «Style sapin»	17	7.4	Methoden des Zeigens verlorener Ornamente	77
2.7	Die Villa Fallet – ein Gemeinschaftswerk	21	7.5	Eine Synthese der Methoden als Empfehlung	84
2.8	Der Einfluss von Chapallaz	24	7.6	Auswertung der diskutierten Lösungsstrategien	85
2.9	Beschreibung der Villa Fallet	27	<b>8.</b>	<b>Ausblick – Szenarien für die Villa Fallet</b>	<b>86</b>
2.10	Zierelemente	43	8.1	Eine Mischnutzung für die Villa Fallet	86
2.11	Farbigkeit	44	8.2	Nutzungszonen	86
2.12	Eine Einordnung	45	8.3	Mieterschaft als Kooperationspartner	93
<b>3.</b>	<b>Ausgangslage</b>	<b>46</b>	8.4	Zurückführung der räumlichen Situation	93
3.1	Die aktuelle Situation	46	<b>9.</b>	<b>Fazit</b>	<b>94</b>
3.2	Der Erhaltungszustand	47	<b>10.</b>	<b>Nachweise</b>	<b>96</b>
3.3	Massgebliche Veränderungen der bauzeitlichen Substanz	48	10.1	Literatur	96
<b>4.</b>	<b>Die Villa Fallet öffentlich machen</b>	<b>51</b>	10.2	Berichte	98
4.1	Ein Haus zeigen – die Villa Fallet als Ausstellungsobjekt?	51	10.3	Internetseiten	98
4.2	Eine museale Nutzung ohne Übernutzung	51	10.4	Karten und Pläne	98
4.3	Ein gebautes Artefakt – ohne musealen Rahmen	52	10.5	Abbildungen	99
4.4	Eine institutionelle Rahmung für die Villa Fallet?	55	<b>11.</b>	<b>Anmerkungen</b>	<b>100</b>
<b>5.</b>	<b>Erinnern</b>	<b>59</b>	11.1	Gendergerechte Sprache	100
			<b>12.</b>	<b>Anhang</b>	<b>100</b>

# 1. Einleitung

## 1.1 Vorbemerkung zur Themenwahl

Bei meinem Besuch der Villa Fallet im Herbst 2022 stachen mir die weiss überdeckten Flächen im Innern ins Auge. Sie wurden offensichtlich später angebracht, um die originale, farbige und ausdrucksstarke Fassung zu verbergen. Diese entsprach wohl nicht mehr dem Zeitgeist und war in ihrer üppigen Form für die vormaligen Bewohnerinnen und Bewohner möglicherweise unerträglich.

Der Umgang mit Oberflächen historischer Bauten beschäftigt mich grundsätzlich: Die Oberfläche bildet eine Schnittstelle von Bausubstanz, Materialität und Sichtbarkeit. Sie stellt quasi eine Brücke zwischen Bausubstanz und Betrachtenden dar.

Oft werden die Oberflächen unter Aspekten des Schön-Machens und Aufpolierens nach heutigem Geschmack überarbeitet. Doch wie sieht eine am Baudenkmal orientierte denkmaletisch vertretbare Lösung aus, wenn die Originalsubstanz nicht freigelegt werden kann? Diese Frage artikuliert sich im Innern der Villa Fallet mit besonderer Dringlichkeit.

Basierend auf meinem beruflichen Hintergrund als Künstlerin, Kuratorin, Farbgestalterin und Malerin versuche ich die Fragestellung aus mehreren Perspektiven mit einem kritischen Aussenblick zu beleuchten und zu reflektieren.

## 1.2 Fragestellung

Die weissen Flächen, Fehlstellen der ursprünglichen Farbigekeit und Ornamentik, stehen für Elemente, die den Ausdruck des Hauses im Innern prägen. Sie stören die Harmonie des Hauses, indem sie einen harten Bruch zum noch intakten Holzwerk markieren und dieses dadurch optisch entwerten. Heute bezeichnen die Fehlstellen einen Verlust. Wie ist damit umzugehen angesichts der Öffentlich-Machung des Gebäudes? Wie lassen sich Fehlstellen zeigen, ohne dass denkmal-ethisch problematische Rekonstruktionen ausgeführt werden? Das wird in der vorliegenden Arbeit untersucht. Die aktuell weissen Flächen dienen dabei quasi als Projektionsflächen, auf denen verschiedene Lösungsansätze vorgestellt und kritisch reflektiert werden.

Für das gute Gelingen eines Konzepts des Zeigens wird ausserdem eine frühzeitige Zusammenarbeit verschiedener beteiligter Akteurinnen und Akteure vorgeschlagen, denn Strategien des Zeigens müssen gemeinsam ermittelt werden und können auf das Ausmass der konservatorischen und baulichen Massnahmen Einfluss nehmen.

## 1.3 Ausgangslage: Die Villa Fallet als exemplarischer Fall

Die Villa Fallet wurde 2021 von der Stadt La Chaux-de-Fonds erworben und wird seither vom Verein «Association Villa Fallet» betreut. Aktuell finden Untersuchungen durch ein Team aus Restauratorinnen und Restauratoren statt. Zur Zeit

der Verfassung dieser Arbeit ist weder entschieden, wie mit den Fehlstellen umgegangen, noch, wie die zukünftige Nutzung des Gebäudes aussehen wird.

Der historische Kontext, in dem die Villa Fallet gebaut wurde, ist vielfältig und interessant und erfordert adäquate Strategien des Zeigens.

Im spezifischen Fall eines Baudenkmals steht das Erinnern im Vordergrund. Die physische Erfahrung ermöglicht eine sinnliche und intellektuelle Auseinandersetzung mit dem Gebäude und dem örtlichen Kontext. Aus kuratorischer Perspektive stellen sich die Fragen: Was wird gezeigt? Warum wird es gezeigt? Und wie wird es gezeigt?

Da in der Villa Fallet sämtliche Wandflächen weiss überarbeitet wurden und auch die Böden nicht mehr erhalten sind, zeugt heute quasi nur noch das Holzwerk vom baukünstlerischen Ausdruck im Inneren des Hauses. Wie das Innere des Hauses zum Zeigen hergerichtet und in welchem Kontext das Gebäude überhaupt gezeigt wird, stellt eine reale und interessante Herausforderung dar.

Im Umgang mit Oberflächen werden verschiedene Lösungsansätze dargestellt. Diese aber müssen kontext- und objektbezogen entwickelt werden.

## 1.4 Methodisches Vorgehen

Die Erarbeitung der historischen und architektonischen Grundlagen der Villa Fallet war die Vo-

raussetzung zur Entwicklung von Strategien und Ansätzen des Öffentlich-Machens. Dies erforderte eine unmittelbare Auseinandersetzung vor Ort sowie einen Austausch mit den Mitgliedern des Vorstands der Association Villa Fallet. Das Studium von Fachtexten, Archivrecherchen, Planmaterialien und historischen Fotografien ermöglichte eine thematische Vertiefung. Herangezogen wurden ausserdem die beiden bereits verfassten unveröffentlichten Masterarbeiten von Claire Montégudet<sup>1</sup> und Daniela Pellegrini-Schuwey<sup>2</sup> in den Disziplinen Architektur und Kunstgeschichte. Meine Arbeit baut auf diesen Masterarbeiten auf und will sie durch einen anderen Fokus ergänzen.

Die Denkmalpflege wird als interdisziplinäre Aufgabe aufgefasst, welche unter anderem die bestmöglichen Lösungen für das Bewahren historischer Bauten anstrebt. Dies verlangt ein Vernetzen und Koordinieren von Wissen und Informationen aus verschiedenen Fachbereichen sowie eine vermittelnde Kommunikation. Dieser interdisziplinäre, verknüpfende Ansatz spiegelt sich in meiner Arbeit; dabei konnten nicht alle Themenbereiche in aller Tiefe ergründet werden, die Herausforderung lag vielmehr im Verbinden der einzelnen Bereiche: der Denkmalpflege, der Kunstgeschichte, der bildenden Kunst, der Architektur und des Ausstellungswesens.

Das Erarbeiten und Evaluieren konkreter Handlungsmöglichkeiten im Umgang mit den weissen Flächen basieren auf einer Reflexion über die Bedingungen des Zeigens wie des Erinnerns. Weiter wird anhand eines Beispiels die mögliche Mitarbeit von Kunstschaaffenden sowie von Kuratorinnen und Kuratoren in Erwägung gezogen und reflektiert. Die Erarbeitung und Evaluation von Massnahmen bezüglich des Zeigens verloren gegangener Ornamente werden exemplarisch anhand eines ebenfalls verloren gegangenen schablonierten Frieses in Esszimmer und Salon der Villa Fal-

---

<sup>1</sup> Claire Montégudet, Villa Fallet, Étude architecturale, 2023

<sup>2</sup> Daniela Schuwey-Pellegrini, un style, un architecte: une construction formatrice ? La Villa Fallet dans l'œuvre de Le Corbusier, 2023

let erläutert. Die Möglichkeiten reichen von Konservierung über farbliche und ornamentale Nachempfindungen bis zu Neuinterpretationen oder künstlerischer Reaktion im Dialog mit dem Vergangenen. Auch eine digitale Rekonstruktion könnte in Erwägung gezogen werden. Die erarbeiteten Lösungsansätze werden be-



Abb. 2 Charles-Édouard Jeanneret-Gris bat L'Éplattenier in einem Brief, die Villa Fallet dokumentieren zu lassen und im Schnee zu fotografieren, damit die Sgraffitoarbeit besser zur Geltung käme. Seine gewünschte Dokumentation ist leider nie zustande gekommen, zumindest sind entsprechende Aufnahmen nicht bekannt. Das vorliegende Bild wurde 2024 aufgenommen.

schrieben, visualisiert und/oder mit Beispielen unterlegt. Eine Reflexion wird analytisch und nicht wertend formuliert. Die gewonnenen Erkenntnisse fließen in ein mögliches Szenario ein, welches das Zeigen mit einer konkreten Nutzung verbindet.

## 1.5 Eingrenzung

Ziel dieser Arbeit ist nicht das Finden einer konkreten Lösung für die Villa Fallet, sondern das Spektrum möglicher Handlungen zu öffnen und dadurch den Mehrwert und die Konsequenzen dieser Massnahmen im Kontext des Zeigens zu untersuchen. Dabei wird die Rolle von Betrachtenden, Kunstschaffenden, Kuratorinnen und Kuratoren reflektiert und eine situationsbezogene Zusammenarbeit vorgeschlagen. Die inhaltliche Verschränkung und gemeinsame Planung sowie die Erwägung und Evaluierung geeigneter Massnahmen stehen hierbei im Vordergrund. Konkrete Massnahmen quasi im Alleingang vorzuschlagen würde Aufgabe und Umfang dieser Arbeit übersteigen. Skizziert wird also lediglich ein mögliches Nutzungsszenario.

## 1.6 Wissenschaftlicher Kontext und Relevanz

Ausgehend von der Villa Fallet, möchte ich in dieser Arbeit die Frage nach dem Umgang mit Oberflächen bei fehlenden oder ungenügenden Indizien in einen grösseren Zusammenhang stellen. Dieser verweist auf eine Diskrepanz zwischen Denkmaltheorie und -praxis. In denkmaltheoretischen Forderungen, wie sie etwa in der Charta von Venedig und in den schweizerischen Leitsätzen zur Denkmalpflege dargelegt sind, wird die Konservierung der Restaurierung, Rekonstruktion oder Nachempfindung grundsätzlich vorgezogen. Letzteres, heisst es, solle nur in Ausnahmesituationen

Anwendung finden.<sup>3</sup> Dabei sollen der Zeugniswert erhalten und Verfälschungen verhindert werden. In der praktischen Denkmalpflege kann dieser Forderung jedoch oft nur bedingt nachgekommen werden. Mögliche Gründe sind etwa der Zugzwang, dass Oberflächen «aufgefrischt» werden, und der Wunsch, etwas zu schaffen, das heute als «schön» empfunden wird. Andererseits können Entscheidungsprozesse, die nicht ausführlich genug, sachlich oder breit abgestützt sind, zu voreiligen Massnahmen führen. Die Auseinandersetzung mit dieser Theorie-Praxis-Diskrepanz erfordert eine Diskussion über den Stellenwert des «Schönen» und des dem Publikum Zumutbaren. Das «Schöne» ist in Theoriediskursen oft negativ belegt, obwohl das «Schön-Machen» in der Praxis einen wichtigen Stellenwert hat.

In die Diskurse der Denkmalpflege finden die Auseinandersetzungen mit Aspekten des Zeigens und der Publikumsansprache nur bedingt Eingang. In der vorliegenden Arbeit versuche ich hervorzuheben, dass frühzeitig erarbeitete Konzepte des Zeigens die Handlungsstrategien am Denkmal positiv beeinflussen können. Aspekte der Konservierung und Restaurierung sind eng mit den Konzepten des Zeigens und der Publikumsansprache verzahnt und erfordern eine kollektive, interdisziplinäre Auseinandersetzung auf Augenhöhe.

## 1.7 Dank

Ein ganz besonderer Dank gebührt Maria Zurbuchen-Henz, die mich von der Entwicklung der Idee bis zum Schluss mit viel Enthusiasmus begleitet hat. Eva Schäfer hat meine Arbeit mit viel

Engagement kritisch und unterstützend betreut. Susanne Frohn hat mich angeregt, frei und unkonventionell zu bleiben, an ihre Anregungen habe ich mich immer wieder erinnert. Weiterer Dank geht an alle offenen und hilfsbereiten Mitglieder des Vorstands der Association Villa Fallet, namentlich Denis Clerc, Marie Gaitzsch, Anouk Hellmann, Sylvie Pipoz, Arthur Rüegg sowie an die Restauratorin und den Restaurator Elisabeth und Michel Muttner. Claire Montégudet und Daniela Pellegrini-Schuwey danke ich herzlich, dass sie ihr Wissen mit mir geteilt haben. Weiterer Dank geht an Miriam Wiesel für das professionelle Lektorat, sowie an Karoline Imesch, Holger Kube Ventura, Pema Pellet und Stefanie Wettstein.

---

<sup>3</sup> Vgl. Internationale Charta von Venedig über die Konservierung und Restaurierung von Denkmälern und Ensembles 1964, 2012, S. 49, Art. 9 und 12, und Leitsätze zur

Denkmalpflege in der Schweiz 2007, Art. 3.8 und 4.5, S. 21 und 23.

## 2. Die Villa Fallet als baukünstlerisches Manifest

### 2.1 Die Bedeutung der Villa Fallet

Die Villa Fallet, Chemin de Pouillerel 1, 1906/07 von den Architekten René Chapallaz und Charles Édouard Jeanneret-Gris gebaut, ist im ISOS, Inventar schutzwürdiger Ortsbilder, in der Kategorie A verzeichnet. Zusammen mit der Villa Jaquemets, Chemin Pouillerel 8, und der Villa Stotzer, Chemin Pouillerel 6, die ebenfalls von den Architekten Charles-Édouard Jeanneret-Gris und René Chapallaz gebaut wurden, bilden sie ein Ensemble. Zu diesem gehört auch die Maison Blanche, Chemin Pouillerel 12, die Charles-Édouard Jeanneret-Gris 1912 für seine Eltern bauen liess. Diese Bauten sind ebenfalls im Schweizer Kulturgüterschutzinventar KGS in der Kategorie A verzeichnet. Unmittelbar gegenüber der Villa Fallet, am Chemin Pouillerel 2, befindet sich die Villa L'Éplattenier, welche die höchste kantonale Einstufung genießt.

Die Villa Fallet ist in mancherlei Hinsicht ein Bauwerk von besonderer Bedeutung. Ihre Entstehung ist im Kontext der Uhrenstadt zu verstehen, wurde sie doch von einem Industriellen, Louis Fallet, in Auftrag gegeben und von Studierenden

des Cours supérieur d'art geplant und ausgeführt. Sie ist das erste Bauwerk, bei dem Charles-Édouard Jeanneret-Gris als Architekt tätig war. Im Innern wie im Äusseren wurde sie mit Motiven durchgestaltet, die aus heutiger Sicht dem «Style sapin» zuzuordnen sind. Eine Bezeichnung dieses Stils wurde jedoch erst Ende des 20. Jahrhunderts ins Leben gerufen. Wie der Kurator des Kunstmuseums La Chaux-de-Fonds, David Lemaire, im Vorwort zur Neuauflage des Buchs *Le Style Sapin, une Experience Nouveau* schreibt, tauchte die Stilbezeichnung erstmals 1998 in einem Artikel in der *Revue Historique Neuchâteloise*<sup>4</sup> auf. Einflüsse der Arts-and-Crafts-Bewegung und des Heimatstils sind ebenfalls auszumachen. Dies zeigt sich vor allem in konstruktiven Details, die überzeichnet und expressiv zum Ausdruck gebracht werden. Mit ihrer detailreichen, in aller Konsequenz durchgestalteten Ausführung kann die Villa Fallet als Gesamtkunstwerk und aus aktueller Perspektive als gebautes Manifest des «Style sapin» angesehen werden.

<sup>4</sup> «Le crématoire de La Chaux-de-Fonds: une œuvre totale», *Revue Historique Neuchâteloise* 1998, No. 2, Jean-Daniel Jeanneret, in: Lemaire 2022, S. 38.



Abb. 3 Sgraffitofassade (Südost) mit Tannenmotiven und dreieckig eingekerbten Konsolen, die auf der Frontseite Tannen symbolisieren.



Abb. 5 Fassade Südost. Stirnladen mit Tannenzapfenmotiv, dahinter Holzkonstruktion mit dezidiert sichtbarer Holzverbindung. Die Aufnahme von 1978 zeigt eine oxidrote Farbfassung bei Holzwerk und Terrassengeländer.



Abb. 4 Detail des Terrassengeländers (EG) mit dreieckigen Motiven, welche auf das Tannensymbol verweisen.



Abb. 6 Rue Léopold Robert. Die florierende Uhrenstadt. Postkarte von 1924.

## 2.2 Die Stadt der Uhrenindustrie um die Jahrhundertwende

In der ländlich abgeschiedenen Stadt La Chaux-de-Fonds, die sich fern von allen Wirtschaftsmetropolen auf über 1000 m ü. M. im Schweizer Hochjura befindet und für die Landwirtschaft aufgrund der Höhe und der mageren Böden ungeeignet ist, entwickelte sich die Uhren-

fabrikation ab Ende des 18. Jahrhunderts zum bestimmenden Wirtschaftsfaktor.

Die Herstellung von Uhren erforderte eine Vielfalt von Berufsgattungen. Spezialisierte Personen mit über fünfzig verschiedenen Berufsqualifikationen arbeiteten in Ateliers oder in Heimarbeit an unterschiedlichen Teilen der Uhr. Die zahlreichen Bestandteile wie Feder, Zeiger, Zifferblatt, Gehäuse und Armband wurden in den «Ateliers d'établisseur», auch «comptoir» genannt, zu Uhren montiert. Karl Marx, der sich für die Entwicklung der Stadt La Chaux-de-Fonds interessierte, bezeichnete die Stadt als eine einzige Uhrenmanufaktur; sie inspirierte ihn zur Bildung des Begriffs «Fabrikstadt».

«Indessen hat sich in gewissen Zweigen der großen Industrie die Fabrik selbst zur Stadt ausgebildet. La Chaux-de-Fonds und Le Locle in den Schweizer Jura-Bergen sind Beispiele. Jedes von ihnen ist nichts als eine große Fabrik.»<sup>5</sup>

Die in La Chaux-de-Fonds produzierten Uhren hatten weltweiten Erfolg, sie wurden in den grossen internationalen Ausstellungen in Paris, London, Philadelphia und Chicago ausgestellt.

Die sich rasant entwickelnde Branche führte zu einem enormen Bevölkerungswachstum: Zwischen 1850 und 1910 verdreifachte sich die Einwohnerzahl. Viele junge Arbeitssuchende aus anderen Kantonen, aber auch aus dem nahen Ausland zogen nach La Chaux-de-Fonds, um in der Uhrmacherbranche oder im Baugewerbe zu arbeiten. Das Bevölkerungswachstum führte zu einer regen Bautätigkeit. Die Stadt wurde nach dem «plan d'alignement»<sup>6</sup> entwickelt und dehnte sich mit ihren regelmässig angeordneten, gleichförmigen Wohnbauten schachbrettartig Richtung Westen aus. La Chaux-de-Fonds war eine Stadt im Aufbruch. Es herrschte eine offene und angeregte Stimmung. Die international vernetzte Uhrenbranche war jedoch sensibel und krisenanfällig. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts begannen die Amerikaner mit der seriellen Herstellung in Fabriken. Dies setzt die handwerklich geprägte lokale Uhrenbranche unter Druck. Einerseits forcierte das, vorangetrieben durch umtriebige Meister, die Mechanisierung, andererseits machte man sich Sorgen um Arbeitsplätze. Die Arbeiterschaft organi-

sierte sich, Gewerkschaften wurden gegründet, und es gab Demonstrationen. Gleichzeitig versuchte man die Qualität der manuell gefertigten Uhren zu verbessern, an internationale Standards und an den Stil der grossen Metropolen anzupassen. Qualität und Ästhetik sollten sich von seriell hergestellten Produkten abheben.

## 2.3 Die Gründung der Kunstschule

Die wechselhaften wirtschaftlichen Bedingungen in der Uhrenbranche und der Wunsch, mit den Entwicklungen der grossen Welt mitzuhalten, trugen dazu bei, dass die Bildung stark gefördert wurde. Die Arbeitgeber verstanden, dass auch einfache Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter mehr zum Erfolg beitragen können, wenn sie eine fachliche Grundausbildung oder gar eine gestalterische Ausbildung geniessen. Fachkompetenz in Zeichnen und Entwerfen, aber auch in Kunstgeschichte sollten sie ermächtigen, Uhren nach den Vorstellungen von anspruchsvollen Kundinnen und Kunden zu gestalten. Daher, und auch zur Vorbeugung von Arbeitslosigkeit, wurde durch die Initiative der Gesellschaft «Maîtres des graveurs» 1870 die École d'Art gegründet. Angeboten wurde unter anderem eine Ausbildung zum «artiste in-

<sup>5</sup> Marx 1962, S. 455.

<sup>6</sup> Nach einem Brand, welcher 1794 drei Viertel des damaligen Dorfes La Chaux-de-Fonds zerstörte, entwickelte der Architekt, Graveur und Unternehmer Moïse Perret-Gentil einen Plan für den Wiederaufbau und einen Neuanfang. Der orthogonal konzipierte Plan beinhaltete genügend Abstand zwischen den Häuserzeilen, damit Brände künftig verhindert werden konnten. Der für einen relativ kleinen Perimeter vorgesehene Plan wurde 1835 von Charles-Henry Junod weiterentwickelt, damit sich die Stadt gegen Westen ausdehnen konnte. Das Strassennetz liess er parallel zum Tal und gegen Süden ausgerichtet verlaufen. Die Strassenabstände zwischen den Häuserzeilen wurden

durch Gärten und einstöckige Ateliers verbreitert, um für die Heimarbeit genügend Licht bis in die unteren Etagen zu führen und potenzielle Brände einzudämmen. Drei zusammenhängende Wohnhäuser bildeten jeweils einen Häuserblock, auch dies war eine Vorbeugemassnahme gegen Feuer. Dieser bis zum Grundriss der Wohnhäuser durchstrukturierte «plan d'alignement» mit seinem schachbrettartigen Strassennetz und den gleichmässig verteilten Häuserblocks prägt noch heute das Stadtbild. Entlang seiner genauen Vorgaben, die kontinuierlich etwas verfeinert wurden, konnte die Stadt mit wenig zusätzlichem Planungsaufwand zügig weiterentwickelt und gebaut werden. Vgl. Jeanneret 2006, S. 117.

dustriel» für Angestellte der Uhrenindustrie.<sup>7</sup> Zwölf Jahre später, 1882, wurde die Bedeutung der Schule offiziell anerkannt und die Führung durch die Stadt übernommen.

Die kunsthandwerklich-technische Ausbildung hatte das Ziel, die Uhren durch ihren spezifischen künstlerischen Ausdruck konkurrenzfähig zu machen. Man erhoffte sich zudem eine Verbesserung der Bedingungen der Arbeiterschaft sowie der Dekorateurinnen und Dekorateurs und versuchte, sie von der Abwanderung in andere Uhrenstädte wie Genf oder Besançon abzuhalten.<sup>8</sup> Die Kunstschule bot Berufsausbildungen in den Bereichen Graveur-Ziseleur-Kunst, Emailmalerei sowie Gold- und Silberschmieden an. Das Angebot



Abb. 7 Eine Seite aus der Dokumentation des Kurses «Composition décorative» der École d'art 1902-1907. Die Dekoration von Uhrengehäusen spielte eine zentrale Rolle in der Ausbildung. Archiv EAA, École d'Art Appliqué La Chaux-de-Fonds.

wurde durch Abendkurse ergänzt, die bei allen Altersklassen und Bevölkerungsschichten grossen Anklang fanden. Zum Programm gehörten Kurse in Modellieren, dekorativer Komposition, Juwelierkunst, Ölmalerei, Architekturzeichnung, anatomischem sowie technischem Zeichnen. Angehörige anderer Berufsrichtungen, wie Medizin, Handwerk, Lehre, Bildhauerei und Druckereigewerbe, schrieben sich ein. Der Erfolg der Schule liess nicht lange auf sich warten. 1887 waren bereits 230 Studierende angemeldet, dreissig davon in den Berufsausbildungen.

Wo zu Beginn das naturgetreue Abzeichnen von Modellen und das Entwerfen von geometrischen, dekorativen Motiven gelehrt wurde, entwickelte sich Anfang des 20. Jahrhunderts eine neue Richtung. Spontaneität und Eigeninitiative der Studierenden wurden gefördert, indem sie angeregt wurden, ihre Motive persönlich zu interpretieren.

1897 erhielt der junge Künstler Charles L'Éplattenier (1874-1964) im Alter von 23 Jahren eine Anstellung als Lehrer für Zeichnung und dekorative Komposition. Der umtriebige Dozent, der seine Ausbildung nicht in der Stadt selbst, sondern an der Schule für Kunsthandwerk in Budapest sowie an der École Nationale des Arts Décoratifs und der École des Beaux-Arts in Paris absolviert hatte, war ein exzellenter Pädagoge, brachte viele neue Ideen mit und begeisterte die Studierenden durch seinen Elan. Nach ein paar Unterrichtsjahren schlug er dem Vorstand der Kunstschule vor, dass sich die Studierenden auch für Disziplinen der angewandten Künste ausserhalb der Gestaltung von Uhren qualifizieren sollten, beispielsweise in der Domäne der Baukünste. Als Vorbild diente die Wiener Werkstätte GmbH, die 1903 gegründet worden war.<sup>9</sup> Sein Projekt stiess auf Interesse, und er konnte 1905 seinen «Cours supérieur d'art» einrichten. Mit dieser neuen Klasse führte er eine inhaltliche Öffnung herbei. Der Unterricht baute auf den bereits

<sup>7</sup> Vgl. Corthésy/Hellmann 2022, S. 57.

<sup>8</sup> Vgl. Gfeller 1992, S. 10.

<sup>9</sup> Hellmann 2011, S. 30.

vorhandenen Kenntnissen auf, gefördert wurden aber bewusst auch Bereiche jenseits der Uhrmacherei. Die künstlerischen Fähigkeiten sollten in die Baukultur und weitere Bereiche, wie beispielsweise ins Textile, einfließen. Es war vorgesehen, dass sich jeder Studierende dieser Meisterklasse in einer anderen Disziplin vertiefte, was der Klasse ermöglichte, gemeinsam ganze Ausstattungen und Inneneinrichtungen zu realisieren. Diese ambitionierte und strategisch geschickte Neuausrichtung richtete sich an die besten Absolventinnen und Absolventen der Kunstschule und war nicht zuletzt auch als Arbeitssicherung für die anfällige Uhrenbranche gedacht.

## 2.4 Mäzene und Bildungsinstitutionen prägen das kulturelle Umfeld

Die Rolle der Industriellen, welche das lokale Kunstschaffen mäzenatisch begleiteten, war wichtig, denn sie stellten beträchtliche finanzielle Mittel zur Verfügung. Sie förderten nicht nur die bildenden Künste, sondern auch Musik, Theater und Literatur. Im Umfeld von international vernetzten Mäzenen, welche als Handelsreisende der Uhrenindustrie Eindrücke und Ideen aus der grossen weiten Welt nach Hause brachten, und der Stadtverwaltung, welche ihre soziale und gesellschaftliche Entwicklung sehr ernst nahm und gezielt in Bildung und Kultur investierte, entstand ein lebhaftes, ambitioniertes kulturelles Umfeld. Innerhalb weniger Jahre liess die Stadt La Chaux-de-Fonds mehrere Museen bauen: Das Musée in-

ternationale d'horlogerie wurde 1900 gegründet und 1902 eröffnet, zwischen 1923 und 1930 wurden das Musée Historique et Médaille vom wissenschaftlichen- und naturhistorischen Museum getrennt und der Bau des Kunstmuseums bewerkstelligt. Zudem stand der Bevölkerung kostenlos eine öffentliche Bibliothek zur Verfügung. Die Intelligenzia traf sich aber auch in privaten Salons der Bourgeoisie, wo Intellektuelle und Kunstschaffende ihre Werke zeigten und Ideen austauschten. Es gab Raum zum Genuss und zur Diskussion von politischen Haltungen, Literatur, Philosophie, Theater und Musik. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts, nach Einführung der Armbanduhr, begann die Stadt wieder zu florieren, und La Chaux-de-Fonds entwickelte sich zu einer vibrierenden Stadt. Das erste Quartal des 20. Jahrhunderts wird in der Stadt daher auch als «Age d'Or» bezeichnet.

## 2.5 Der Jugendstil in La Chaux-de-Fonds

Der Jugendstil fasste ab den 1890er-Jahren relativ schnell Fuss in La Chaux-de-Fonds. Umtriebige Handelsreisende waren bedacht, in Sachen Ästhetik und Technik ganz vorne mit dabei zu sein, und brachten den Jugendstil aus den grossen Metropolen in ihre Heimat. Den agilen Uhrenhändlern war bewusst, dass sich die Uhrenstadt in allen Bereichen weiterentwickeln musste und nicht auf den traditionellen Techniken und ebensolchen ästhetischen Vorstellungen sitzen bleiben durfte. Man wollte nicht nur schöne Uhren produzieren, sondern auch die Baukunst fördern.<sup>10</sup> Schliesslich sollte die Stadt nicht von Mietska-

---

<sup>10</sup> Vgl. Barrelet 2022, S. 51.

sernen und rauchenden Kaminen dominiert werden, sondern in Schönheit erstrahlen; ihre Prosperität sollte sichtbar sein. La Chaux-de-Fonds wuchs, es wurden Wohnungen gebaut. So entstand in dieser ländlich geprägten Gegend im Jura eine Stadt mit Grossstadtflair. Auch die Handwerker, die im Zuge der Expansionsbestrebungen von La Chaux-de-Fonds gebraucht wurden, brachten ihr Können, das entsprechend der damaligen Zeit auch baukünstlerische Fertigkeiten einschloss, aus verschiedenen Himmelsrichtungen und mit unterschiedlichen baukünstlerischen Ausprägungen in die Stadt.

Der Jugendstil passte zu den ideologischen und politischen Themen, die in der Uhrenstadt aktuell waren. Die Repräsentation und Stilisierung der Natur spielte eine zentrale Rolle im Jugendstil. Die «schöne Form» wurde in der Abstraktion von Formen und Elementen der Natur gesucht, ohne diese kopierend abzubilden, wie etwa in vom Historismus geprägten Darstellungen üblich. Die Natur wurde idealisiert, denn sie verkörperte Schönheit und Perfektion und stellte ein Gegenmodell zu den neuen technischen Hervorbringungen dar. Das Bekenntnis zur Natur war somit als Kritik an den schmucklosen, rationalen Formen, welche der technische Fortschritt mit sich brachte, zu verstehen. Die Skepsis an den nüchternen Hervorbringungen der Industrie bediente die Diskurse, die in der Stadt vorherrschten (vgl. Kap. 2.1). Der Jugendstil zelebrierte das Handwerk und die menschliche Kunstfertigkeit. Er zeichnete sich durch dekorative Elemente mit geschwungenen und geometrischen Formen aus, suchte nach perfekten Proportionen, wie sie in der Natur zu beobachten sind. Der Jugendstil verkörperte einerseits Edles und beschwor das Schöne, war aber in gewissem Sinne rückwärts-gewandt und verwehrte sich dem Fortschritt. Die ideologische Prägung sowie eine Ästhetik, die sich von der historistischen Formensprache lossagte, versprachen einerseits eine ästhetische Weiterentwicklung und verkörperten andererseits eine bewahrende, etwas konservative Haltung. Statt der industriellen Massenproduktion nachzueifern,

setzte die Industrie auf kostbare, handgefertigte Uhren für ein gehobenes Kundensegment.

L'Éplattenier verstand die Korrelation zwischen künstlerischem Schaffen und notwendiger wirtschaftspolitischer Positionierung. Er interessierte sich sehr für die Werte, die der Jugendstil transportierte, und konnte diese geschickt im Kontext der Uhrenindustrie vertreten. Seinen Unterricht gestaltete er entsprechend. Die Natur als Bezugshorizont eignete sich gut für die Lehre in den angewandten Künsten. Das Studium der Pflanzen und Tiere bot die Möglichkeit, das Auge in der Beobachtung zu schulen und Gesetzmässigkeiten wie Proportionen, Kompositionen, Muster oder Farbgebung zu studieren. Orientierung boten die Werke von Eugène Grasset, *La Méthode de composition ornementale* (1905), Owen Jones, *The Grammar of Ornament* (1856) und *La plante et ses applications ornementales* (1896–1901) sowie Werke von William Morris und John Ruskin.



Abb. 8 Eine Seite mit Motiven aus Ägypten aus *The Grammar of Ornament* von Owen Jones. Das Buch ist quasi ein Atlas mit Ornamenten aus aller Welt.

Der Schriftsteller, Kunsthistoriker und Maler John Ruskin war ein Vertreter der Romantik. Durch die Rückbesinnung und Wertschätzung der Natur lenkte er den Blick auf einfache rurale Bauten, die sich quasi natürlich in die Landschaft fügten. Marie Gaitzsch, Kuratorin am Kunstmuseum La Chaux-de-Fonds und Präsidentin der Association Villa Fallet, bezeichnet ihn als vorzeitigen Ökologen, da er sich gegen die Umweltzerstörung einsetzte, die damals als neues Phänomen mit der Industrialisierung einherging.<sup>11</sup> Interessant ist,

<sup>11</sup> Vgl. Gaitzsch 2022, S. 206.

dass Ruskin in seinem Appell gegen die Umweltverschmutzung mit der erhabenen Schönheit der Natur argumentierte und «das Schöne» dadurch gewissermassen zum Politikum machte.

Von Ruskin beeinflusst, vertrat William Morris die Wertschätzung des handwerklichen Schaffens gegenüber der aufkommenden seriellen Produktion und entwickelte mit der Arts-and-Crafts-Bewegung die Grundlage für eine Formensprache, welche dieses Gedankengut vermittelte. Ab Mitte des 19. Jahrhunderts etablierte sich die Arts-and-Crafts-Bewegung als Gegenmodell zur Industrialisierung.

Auch Jones' Buch, *The Grammar of Ornament*, spielte eine wichtige Rolle. Die Studierenden nannten es «L'Esprit de la Géométrie», und Charles-Édouard Jeanneret-Gris, genannt Le Corbusier, bezeichnete es zu einem späteren Zeitpunkt als «modèle de vérité».<sup>12</sup> Werke wie dieses wurden an der Kunstschule mit Begeisterung gelesen, die Ideologie korrespondierte mit dem Interesse von L'Éplattenier, die unmittelbare Natur zu studieren, um zu einer künstlerischen Meisterschaft zu gelangen.

Mit der Etablierung des Cours supérieur d'art vertiefte L'Éplattenier das Naturstudium. Den Idealen der Arts-and-Crafts-Bewegung verpflichtet und von der Reformbewegung angezogen, wollte L'Éplattenier mit seinen Studierenden eine regional geprägte Form des Jugendstils entwickeln, die sich an den lokalen Gegebenheiten der Natur orientierte. Die heimische Flora und Fauna sollte in den dekorativen Künsten wiedererkennbar sein.

<sup>12</sup> Gfeller 1992, S. 20.



Abb. 9 Entwürfe von Studierenden des Cours supérieure d'art. Archiv EAA.



Abb. 10 Studien für Skulpturen und Stuckarbeiten. Archiv EAA.

## 2.6 L'Éplatteniers Unterricht und der «Style sapin»

L'Éplatteniers Unterricht war anregend und vielfältig. Er zog mit seinen Studierenden in die Wälder, auf Gipfel und durch Täler. Bei zahlreichen Exkursionen in die Natur zeichneten sie Pflanzen, Tiere und Felsformationen.

Das kopierende Abzeichnen war verboten. L'Éplattenier forderte die Zeichnerinnen<sup>13</sup> und Zeichner auf, das Wesen der Dinge zu erkennen und diesem in der Darstellung Ausdruck zu verleihen. Es ging also nicht in erster Linie um das Abbilden der Realität; nach dem Erkennen der Ordnung und der grafischen Aspekte der beobachteten Elemente konnte über eine Reduktion der Form die Komposition eines Ornaments erfolgen. In diesem Bereich wurde geübt und experimentiert. Nach L'Éplattenier entsteht im Ornament ein veritabler Mikrokosmos. Er forderte die Studierenden auf, nach dem elementaren Studium der Natur ein Repertoire vor Ornamenten und geometrischen Formen und Formzusammenhängen zu entwickeln. Zudem ermutigt er sie, mit verschiedenen Materialien wie Stein und Metall zu experimentieren und diese zu bearbeiten.

Flora und Fauna auf dem hoch gelegenen Juraplateau sind karg und herb, die Farbstimmungen, die sich in der dünnen Höhenluft entfalten, zeigen eine dezente und doch klare Harmonie. Die Formen, Gliederungen und Proportionen von Blättern, Blüten, Ästen und Baumstämmen wurden untersucht und in Muster übersetzt. Nicht die genaue Abbildung der Natur war das Ziel, sondern eine

persönliche Interpretation und Stilisierung, die den Transfer in eine ornamentale Darstellung ermöglichte.

L'Éplattenier forderte seine Studierenden auf, sich ganzheitlich auf die Natur einzulassen, sie zu spüren und in ihr aufzugehen. Dazu brauchte es Kontemplation und eine besondere Sensibilität.

Fernab von der Zivilisation tauchten sie ein in die Wälder, wo man die Orientierung und den Weitblick verliert und sich ganz in eine mystische Welt versenken kann. Umgeben von Bäumen, Pflanzen, eingehüllt in die Atmosphäre des Waldes, verliert man den Horizont aus den Augen. Der Alltag löst sich auf, das wahre Leben, «La vraie vie», offenbart sich: nur Mensch und Natur.<sup>14</sup> Léon Perrin, einer der Studierenden, bezeichnete den Unterricht unter freiem Himmel als zweite Geburt.<sup>15</sup> Manchmal übernachteten sie draussen in einfachen Hütten. Dadurch wurde auch die Gemeinschaft gefördert. Wie diversen Briefen und Nachlässen der ehemaligen Studierenden des Cours supérieur d'art zu entnehmen ist, stellte diese intensive Studienzeit eine wertvolle und prägende Lebensphase für sie dar.

« La plupart de nous avaient quitté leur famille et, aux environs de la ville, nous avions loué des granges et nous y rentrions le soir pour être mieux dans la nature. C' était la VRAIE VIE. »<sup>16</sup>

So war denn auch das Zeichnen von Elementen aus dem Wald sehr typisch für die Studierenden des Cours supérieur. Tannen, Tannenzapfen, Pilze, Baumstrünke und Äste kamen in den Zeichnungen vor. Besonders die Tannen («sapins»)

<sup>13</sup> Im Cours supérieur d'art waren auch Frauen eingeschrieben. Diese wurden weniger bekannt, obwohl beispielsweise Marie Louise Göhring hervorragende Leistungen erbrachte. Die weiblichen Vertreterinnen des «Style sapin» wurden 2022 in der Ausstellung *Sortir du bois* im Musée des beaux-arts de La Chaux-de-Fonds rehabilitiert.

<sup>14</sup> Gaitzsch fokussiert in ihrem Text «Dans la forêt, retour à la nature et recontextualisation du Style Sapin» zur Ausstel-

lung *Sortir du Bois* auf den Aspekt der tiefen, immersiven Auseinandersetzung mit dem Wald und der Natur, welche L'Éplattenier förderte und forderte. Vgl. Gaitzsch 2022, S. 199.

<sup>15</sup> Ebd., Gaitzsch zit. Marie-Jeanne Dumont in: *Le Corbusier. Lettres à Charles L'Éplattenier*, (S. 29). S. 200.

<sup>16</sup> Ebd., Gaitzsch zitiert *Le Corbusier in: L'Art décorative aujourd'hui*, (S. 198). S. 199.

und Tannenzapfen flossen als Symbole in ihre Arbeiten ein. Deren Form war besonders geeignet für die Ableitung zu abstrahierten Formen, aus denen Ornamente entwickelt werden konnten.

« La base de nos études reste toujours le sapin. Cet arbre à ses différents âges, étudiés dans son ensemble ou dans ses détails, offre des ressources décoratives inépuisables. Le grand chardon argenté les getianes etc. ainsi que noter faune jurassienne ajoutent à ces éléments des richesses considérables. »<sup>17</sup>

Die Pädagogik und das beinahe exzessive Naturstudium, das L'Éplattenier in seinem Unterricht verfolgte, ebenso wie die regionale Verankerung lokal geprägter Formen des Heimat- und Jugendstils entsprachen einer internationalen Strömung und einem modernen Ansatz, welcher Regionalismen förderte. Dieser Ansatz ist auf Eugène Viollet-le-Duc und William Morris zurückzuführen, welchen L'Éplattenier gemäss der Kunsthistorikerin Marie-Jeanne Dumont kannte und anerkannte. Im Kontext dieser Prägung orientierte er sich an antibürgerlichen Idealen, interessierte sich für eine Kunst für alle, eine Volkskunst. Dabei ging es auch darum, die Kunst vom Volk ausgehend neu zu entwickeln, ein Ansatz, der durchaus in seiner Pädagogik erkennbar ist.<sup>18</sup>

Das Ideal des Schönen verschmolz mit einer Romantisierung der Natur und des ländlichen Lebens und stand dem Fortschritt und der Öffnung kritisch gegenüber. Aus diesem Milieu entwickelten sich auch Aspekte von Patriotismus. Diese patriotischen Gefühle wiederum nährten sich aus dem Wunsch, eine schöne, heile Schweiz zu bewahren. Im Kontext dieser damals weit verbreite-

ten Haltung entwickelten sich alsdann auch Organisationen wie beispielsweise 1905 der Heimatschutz und 1909 der Naturschutz. Ähnliche Entwicklungen fanden damals auch in anderen europäischen Ländern statt, dieses Bestreben entsprach also durchaus dem Zeitgeist.

Vor diesem Hintergrund versuchte L'Éplattenier mit ausgewählten Studierenden seines Cours supérieur eine eigene Prägung des Jugendstils zu entwickeln. L'Éplattenier ging so weit, nur Studierende mit Schweizer Nationalität aufzunehmen.<sup>19</sup> Der Unterricht, der sich an eine kleine Gruppe von begabten Studierenden richtete, brachte künstlerische Erzeugnisse hervor, die sich von den unterschiedlichen Strömungen und Prägungen des Jugendstils, den die Handwerker in die Stadt brachten, abhoben. Obwohl sich Letztere in Abendkursen weiterbildeten, gibt es eine deutliche stilistische Unterscheidung zwischen «allgemeinem» Jugendstil und dem, was heute als «Style sapin» bekannt ist.

Die Verbundenheit und die enge Zusammenarbeit der Studierenden L'Éplatteniers führten eine erstaunliche Einheit im Erscheinungsbild ihrer Arbeiten herbei. Trotz der Förderung der Individualität erschienen die Arbeiten der Studierenden des Cours supérieur d'arts sowie der später etablierten Werkstätten «Ateliers d'Art réunis»<sup>20</sup> und der «Nouvelle Section»<sup>21</sup> beinahe austauschbar. Sie unterscheiden sich von herkömmlichen Dekorationsarbeiten durch ihren strengen formalistischen Duktus. Andere Arbeiten mit stilisierten Tannenmotiven werden als Nachahmungen klassifiziert.

Auch wenn L'Éplattenier nicht vorhatte, einen eigenen Stil zu benennen oder ein entsprechendes Manifest zu verfassen, hatte er grosse Pläne mit seinen Studierenden. Er wollte mit ihnen eine eigene lokal geprägte Ästhetik entwickeln und war

<sup>17</sup> Dumont zitiert Mary Patricia Sekler in: «Un Mouvement d'art à la Chaux-de-Fonds», in: Architèse 1983. Dumont 2006, S. 37.

<sup>18</sup> Vgl. Dumont 2006, S. 26.

<sup>19</sup> Vgl. Gaitzsch 2022, S. 207.

<sup>20</sup> Die Ateliers réunis wurden von L'Éplattenier nach dem Vorbild der Wiener Werkstätten als Produktionsstätte für die Studienabgänger/innen gegründet. 1910-1916

<sup>21</sup> Die Nouvelle Section wurde ab 1911 von L'Éplattenier als Nachfolgeangebot anstelle des Cours supérieur angeboten. Vgl. Nouvelle Section 1912, S. 3.

bestrebt, diese neue Ausprägung des regionalen Stils in der Architektur und im öffentlichen Raum sichtbar werden zu lassen. Dazu entwickelte er mit dem Cours supérieur, den Ateliers d'Art réunis<sup>22</sup> und der Nouvelle Section<sup>23</sup> Dekorationen, Wandbilder, Innenausstattungen und Skulpturen. Zwischen 1906 und 1912 konnten gegen zehn Innenräume unter L'Éplatteniers Führung ausgeführt werden.

Die Bezeichnung des regionalen Stils von L'Éplattenier und seiner Anhänger als «Style sapin» ist jedoch ein Phänomen einer rückblickenden Bedeutungszuschreibung. David Lemaire verortet die Begriffsbildung «Style sapin» im Kontext der Konstituierung des lokalen Kulturerbes und in einer Rekontextualisierung des örtlichen Jugendstils. Dabei verweist er auf den Artikel «Ville la Chaux-de-Fonds ou l'invention d'un patrimoine», den Jean-Daniel Jeanneret 2004 publizierte.<sup>24</sup> Die konkrete Benennung des Stils, den Dumont noch als Stil des Neunburger Jura beschrieb,<sup>25</sup> führt zu einer griffigen und einzigartigen Bezeichnung. Diese Aufwertung in Form einer bewusst gesteuerten Erinnerungskultur ist für die Stadt La Chaux-de-Fonds durchaus identitätsstiftend und spielt der Denkmalpflege und dem touristischen Standortmarketing in die Hände. Der konzentrierte Blick auf die Arbeiten, die in L'Éplatteniers Umfeld entstanden, erschliesst das Verständnis des Zeitgeists. Die Bau- und Kunstwerke legen Zeugenschaft ab und veranschaulichen durch die einzigartigen künstlerischen Hervorbringungen die Entwicklung dieser Stadt in ihrer Blütezeit.

Heute ist der Begriff «Style sapin» etabliert und bezeichnet den regionalen Stil, in dem Tan-

nenmotive und stilisierter gelber Enzian vorherrschen und der durch eine nahezu grafische Formensprache geprägt ist. Ein beachtlicher Werkkomplex mit einer einschlägigen Ausdrucksweise kann dem «Style sapin» zugeschrieben werden. Durch die Benennung des Stils – währte er auch nur ein gutes Jahrzehnt und fasste in seiner inhaltlichen und formalen Ausprägung im europäischen Vergleich erst spät Fuss – kann sich die Stadt La Chaux-de-Fonds damit hervortun, im Kontext der Uhrenindustrie einen eigenen Stil – vergleichbar anderen regionalen Ausprägungen in Europa – hervorgebracht zu haben.

Die Villa Fallet wird auf der Website der gleichnamigen Association als «veritables Manifest des Style sapin» bezeichnet. Tatsächlich ist sie das einzige noch erhaltene Bauwerk, das in dieser Konsequenz im von Tannenmotiven geprägten Stil ausgeführt wurde.

Das erste in diesem Stil entworfene Gebäude hingegen ist das Postgebäude von La Chaux-de-Fonds, für das L'Éplattenier und Chapallaz 1904 eine Wettbewerbseingabe machten. Auf Illustrationen ist die Anwendung zahlreicher Details mit Tannenmotiven zu erkennen. Mit der Begründung, es sei zu rustikal und zu stark vom Historismus geprägt, wurde das Projekt aber weder prämiert noch ausgeführt. Nach Anouk Hellmann stellt der Entwurf jedoch einen Wegbereiter für die Gestaltung der Villa Fallet dar.<sup>26</sup>

<sup>22</sup> Ab 1910 gründete er die Ateliers d'Art réunis, damit die Gruppe der Meisterschülerinnen und -schüler gemeinsam Aufträge ausführen konnten. Vorbild zu diesem Modell waren ähnliche Projekte in Glasgow, München oder etwa die Wiener Werkstätte. Vgl. Corthésy/Hellmann 2022, S. 57.

<sup>23</sup> Ab 1912 ersetzte L'Éplattenier den Cours supérieur d'art durch die Nouvelle Section. Diese stellte eine Intensivierung und Verfeinerung des Unterrichts dar, da L'Éplattenier fortan von drei treuen Studierenden unterstützt

wurde: Georges Aubert unterrichtete Zeichnen, Modellieren und Holzschnitzen, Léon Perrin ornamentale Komposition und Charles-Édouard Jeanneret-Gris elementare Geometrie. L'Éplattenier selber unterrichtete die dekorativen Künste. Vgl. Hellmann 2011, S. 32.

<sup>24</sup> Lemaire zitiert Jeanneret in: *Revue historique neuchâteloise* No 1-2, S. 79-93, Lemaire 2022, S. 38.

<sup>25</sup> Dumont 2006, S. 35.

<sup>26</sup> Vgl. Hellmann 2011, S. 85.



Abb. 11 Wettbewerbseingabe von L'Éplattenier und Chapallaz für das Hôtel des postes, 1904/05.

## 2.7 Die Villa Fallet – ein Gemeinschaftswerk

Die Villa Fallet war nach der Innenraumgestaltung des Salon de Musique in der Villa Mathey-Doret der zweite Auftrag, den L'Éplattenier für seinen Cours supérieur akquirieren konnte. Es war der einzige Auftrag, welcher nicht nur die Innenraumgestaltung, sondern den gesamten Bau, inklusive der Fassaden, der Innenräume, der Dekorationsmalerei sowie des Mobiliars, umfasste.

Mit dem befreundeten Architekten René Chapallaz zur Seite konnte L'Éplattenier Louis Édouard Fallet überzeugen, ein Haus durch respektive mit Hilfe der Studierenden bauen zu lassen. Als Mitglied des Vorstands der Kunstschule unterstützte Louis Fallet mit diesem Auftrag die praxisorientierte Ausrichtung des Cours supérieur.

Der Bau der Villa Fallet war als Gemeinschaftswerk der Studierenden angedacht. Die Studierenden sollten sich entsprechend ihrer Fachausrichtung jeweils in Gruppen unterschiedlichen Aufgaben widmen.<sup>27</sup> Die Expansion in den Bereich der Architektur entsprach einem Wunsch L'Éplatteniers, der einerseits seit seiner eigenen Ausbildung ein Interesse für die Architektur pflegte und andererseits aus strategischen und wirtschaftlichen Gründen mit der Lehre in diesen Fachbereich vordringen wollte.<sup>28</sup> Heute stellt sich die Frage, wer in der Villa Fallet was geplant und umgesetzt hat. In einer etwas älteren Broschüre hat der Kunsthistoriker Maurice Jeanneret die Zusammenarbeit zwischen Studierenden und L'Éplattenier folgendermassen beschrieben:

«L'Éplattenier erhielt grosse Aufträge im Bereich der Dekoration und der Innenausstattung. Er war der Meister und seine Studierenden die Mitarbeiter»<sup>29</sup>

Charles-Édouard Jeanneret-Gris durfte als Siebzehnjähriger als Architekt wirken, und der etwas ältere Architekt René Chapallaz stand ihm unterstützend zur Seite. Vielleicht aber war es auch umgekehrt: Chapallaz wirkte als Architekt und führte Jeanneret in die Architektur- und Baukunst ein.

Gemäss Tagebucheintrag des Vaters von Charles-Édouard Jeanneret-Gris forderte L'Éplattenier diesen im Juni 1904 auf, die Disziplin der Gravur zugunsten des Studiums der Architektur aufzugeben.<sup>30</sup> Wie sich dieses Architekturstudium im Detail gestaltete, ist nicht dokumentiert. Im Cours supérieur gab es keine Architekturdozierenden. Der Schwerpunkt der Ausbildung lag in der Entwicklung von Innenausstattungen und Mobiliar, auf Wandmalerei und Skulpturen wie auch der bildenden Kunst mit ebenjenem Fokus auf das Studium der Natur. Die Architektur spielte insofern eine Rolle, als auch ländliche Bauten exakt beobachtet und abgezeichnet wurden. Trotz seiner grossen Affinität zur Architektur fehlte L'Éplattenier das technische Know-how<sup>31</sup>. Sein 1902 erbautes Wohnhaus hat er zwar selbst entworfen, bei der Umsetzung unterstützte ihn allerdings der junge René Chapallaz in seiner Funktion als Angestellter des Architekturbüros Piquet & Ritter.

Das Haus von L'Éplattenier weist unter dem Viertel-Walmdach eine ländlich anmutende rund gezogene Untersicht auf, die an eine «Berner Ründi» erinnert. Mit dem darunterliegenden fassadenbreiten Balkon bildete sich eine elegante Auskrugung des Obergeschosses und eine Art

<sup>27</sup> Vgl. Jeanneret 2022, S. 148.

<sup>28</sup> Vgl. Hellmann 2011, S. 81.

<sup>29</sup> Diverse Texte erwähnen diese Zusammenarbeit. Da der Neuenburger Kunsthistoriker Maurice Jeanneret ein Zeitgenosse von L'Éplattenier war und ihn möglicherweise persönlich kannte, gehe ich davon aus, dass seine Beschreibung der Zusammenarbeit am plausibelsten ist. Vgl. Jeanneret 1933, S. 19.

<sup>30</sup> Vgl. Zaslavsky/Müller 2012/2020.

<sup>31</sup> L'Éplatteniers erster Lehrer, Paul Bovier, war Architekt. Beim Naturstudium im Neuenburger Jura war folglich auch die gebaute Umwelt von Interesse, vor allem ländliche Bauten und Bauernhäuser. Bovier muss L'Éplattenier für die Architektur sensibilisiert haben. Vgl. Hellmann, 2011, S. 81.

Aushöhlung in der Giebelfläche. Dieses Detail wurde bei den nachfolgend realisierten Bauten der Villen Jaquemet und Stotzer aufgegriffen. L'Éplattenier brach mit den klassischen, bürgerlichen Vorstellungen, indem er natürliche Materialien wie rustikalen Jurakalkstein verwendete und zeigte und auf Veredelungen durch falschen Marmor und falsches Holz etc. verzichtete.<sup>32</sup> Mit seinem eklektizistischen Stil und dem integrierten Mobiliar erstellte er ein Gesamtkunstwerk, das sich an den grossen Meistern des Jugendstils orientierte. Sein Haus diente später als Vorbild für die Villen Jaquemet und Stotzer, wie aus Briefen von Le Corbusier hervorgeht.<sup>33</sup>

Aus der Perspektive der Vorbildung betrachtet, kann vermutet werden, dass Jeanneret mit der Villa Fallet an einer konkreten Aufgabe lernte und Chapallaz ihn im Bereich der Konstruktion und der Methodik eng begleitete. Wahrscheinlich war Jeanneret massgebend mit der Konzeption und Einbettung der dekorativen Elemente beschäftigt, während Chapallaz im Bereich der Architektur und der Konstruktion sein Fachwissen einbrachte.<sup>34</sup> Dabei ist interessant, dass Konstruktion und Dekoration fließend ineinander übergehen, ganz im Sinne des Zeigens der handwerklich-technischen Eigenschaften, wie es in der Arts-and-Crafts-Bewegung üblich war. In diesem Kontext wurde der Gestaltung der Fenster und Türen eine besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Wo die Fenstersprossen die Form der Tanne andeuten, werden bei den Türen anstelle von Holzdübeln dekorative Würfel angebracht. Ein weiteres stilistisches Merkmal, das vor allem in der Holzkonstruktion vielerorts eingesetzt wurde, ist eine abgetreppte Form, die beispielsweise bei verstärkenden Konsolen in Erscheinung tritt.

Wohn- und Esszimmer wurden, wie auf den erhaltenen Fotos zu erkennen, besonders reichhaltig gestaltet. Das Raumkonzept, das durch die

Holzkonstruktion strukturiert wurde, beinhaltete Wandmalereien, Relieifarbeiten sowie integriertes Mobiliar. Einzig vom Esszimmerbuffet ist noch ein von Jeanneret gezeichneter Entwurf erhalten, welcher auf seine Autorenschaft verweist.<sup>35</sup>



Abb. 12 Das Haus L'Éplattenier als Postkarte, ca. 1910.

<sup>32</sup> Die Anwendung von falschem Marmor und Holzimitationen war in La Chaux-de-Fonds weit verbreitet und ist beispielsweise in den zahlreichen öffentlich zugänglichen Treppenhäusern in der schachbrettartig angelegten Innenstadt heute noch sichtbar.

<sup>33</sup> Hellmann 2011, S. 81.

<sup>34</sup> «... bei diesem Auftrag war Jeanneret als Architekt für die Konzeption und die formale Kohärenz des gesamten Baus zuständig.» Rüegg 2012, S. 25.

<sup>35</sup> Ebd.



Abb. 13 Abtreppung bei Holzkonsolen und Verbindungen.



Abb. 15 Fenster Esszimmer, Überlagerung der tannenförmig angelegten Sprossen mit den lichtdurchlässigen Lamellen der Storen.



Abb. 14 Türblatt vom Salon mit eingelassenem Keramikdreieck und Holzwürfeln bei den Eckverblattungen.

Da die Pläne von Louis Fallet unterschrieben wurden, ist die Autorschaft nicht eindeutig zuweisbar. Das Suchen nach Indizien, wer für was zuständig war, führt zu keinem klaren Ergebnis. Vielleicht sollte die Zusammenarbeit von das L' Éplattier, Jeanneret und Chapallaz als Gemeinschaftswerk bezeichnet werden.

Welche Studierenden des Kurses an der Villa Fallet sonst noch mitarbeiteten, ist nicht abschliessend nachgewiesen. Von der Fotografie ausgehend, die André Evard auf dem Baugerüst zeigt, ist auszugehen, dass Jeanneret, Octave Matthey und Louis Houriet möglicherweise zusammen mit Evard an der Sgraffitofassade gearbeitet haben.<sup>36</sup> Die Schmiedearbeiten der Türgriffe und möglicherweise auch der Lampenschirme gehen vermutlich auf den Kunstschmied Louis Houriet zurück.<sup>37</sup> Wer die Wandmalereien und das Relief realisiert hat, ist nicht abschliessend geklärt. Diese raffinierten Wandgestaltungen gehen gemäss der Praxis des Cours supérieur, ähnlich wie

<sup>36</sup> Vgl. ebd.

<sup>37</sup> Ebd., S. 183.

bei der Umsetzung eines weiteren Auftrags, dem «salon bleu» im Appartement Spillmann<sup>38</sup>, auf weitere Mitstudierende zurück. Rüegg erwähnt in diesem Zusammenhang den Maler André Evard oder Octave Matthey, wobei möglich wäre, dass Evard für die Malerei zuständig war, während Matthey das Relief gestaltet haben könnte.<sup>39</sup> Die genaue Beschaffenheit und Ausführung des Reliefs ist bis heute unbekannt. Aus einem Brief von Charles-Édouard Jeanneret-Gris an L'Éplattenier von 1907 geht hervor, dass es technische Probleme gab, da das Relief nicht richtig an der Wand haftete.<sup>40</sup>



Abb. 16 Aquarell mit Schmetterlingen von André Evard in der Sammlung des Musée des Beaux Arts La Chaux-de-Fonds in Postkartengrösse, 1903.

Das aufwendige dekorative Holzwerk wurde im Esszimmer mit Einbauten von Sitzbänken und Hockern unter dem Baldachin beim Terrassenausgang sowie mit einem hölzernen Buffet mit Tannenmotiven und abgetreppten Holzverbindungen ergänzt. Auch der Esstisch und die dazugehörigen Stühle sind mit abstrahierten Tannenmotiven und abgetreppten Holzverbindungen versehen, doch auch hier fehlt eine eindeutig zuweisbare Autorschaft. Arthur Rüegg geht davon aus, dass

das Mobiliar auf Charles-Édouard Jeanneret-Gris zurückzuführen ist, zumal ein von Jeanneret signierter Entwurf vom Buffet erhalten geblieben ist.<sup>41</sup>

## 2.8 Der Einfluss von Chapallaz

Eine besondere Wertschätzung gilt dem heute weitgehend unbekanntem jungen und sehr engagierten Architekten René Chapallaz (1881–1976). Nachdem Chapallaz L'Éplattenier als Angestellter in der Planung seines Hauses unterstützt hatte, freundenen die beiden sich an. Grundsätzlich hatte L'Éplattenier einen starken Einfluss auf sein Umfeld. Auch Chapallaz war von ihm beeinflusst und interessierte sich für dessen Ideologie. Als Architekt aber interessierte er sich ebenso für neue Techniken und wendete diese auch an. Um seine praxisgeprägte Ausbildung zu vervollständigen, unternahm er 1906 eine Bildungsreise durch Europa. Diese führte ihn unter anderem nach England, wo er die Gartenstädte Bournville und Letchworth besuchte. Der britische Einfluss, welcher sich durch den Duktus der Arts-and-Crafts-Bewegung manifestiert, wird durch das Zeigen und Überzeichnen der konstruktiven Elemente in der Villa Fallet sichtbar. Davon zeugen beispielsweise die Eckverblattungen mit den Holzwürfeln oder die prägnanten Verbindungsknoten der das Dach tragenden Eckständer.

Der Grundriss mit zentraler zweigeschossiger Treppenhalle orientiert sich am Schema eines britischen Cottage House und folgt daher in seiner

<sup>38</sup> Das Intérieur des Appartement Spillmann wurde 1909 von der Nouvelle Section ausgeführt. Vgl. Nouvelle section de l'école d'art 1912, S. 9.

<sup>39</sup> Vgl. Rüegg 2012, S. 25.

<sup>40</sup> Vgl. Dumont 2006, S. 95.

<sup>41</sup> Vgl. Rüegg 2012, S. 25.



Abb. 17 Eine Aufnahme von Chapallaz' Bildungsreise in die Gartenstadt Bournville bei Birmingham, 1906.

Konzeption dem Ideal des «modernen ländlichen Lebens», wie es in England aus der Arts-and-Crafts-Bewegung bekannt war und auch von einigen Strömungen des Jugendstils vertreten wurde. Die Disposition der Halle mit der gewendelten Treppe und dem grossen Fenster im Norden weist eine verblüffende Ähnlichkeit zur vielfach publizierten Halle des Red House auf, das von William Morris in Auftrag gegeben worden war und von Philip Webb 1859 in London erbaut wurde. Diese Typologie wurde von Chapallaz bereits in der Villa Gallet (1904) angewendet.

Von besonderem Interesse ist das wiederkehrende Zierelement mit der Abtreppung. Dieses Detail kommt in etwas archaischerer Form im Haus von L'Éplattenier (1902) vor, wo im Keller



Abb. 18 1859/60 liess William Morris das «Red House» in Bexleyheath, London, von Philip Webb erbauen. Es verkörpert die Ideale der Arts-and-Crafts-Bewegung. Die zentrale Halle mit gewendelter Treppe und Lichtversorgung durch ein grosses Nordfenster könnte bei der Villa Fallet als Vorbild gedient haben.

heute noch Einbauten aus der Zeit vorzufinden sind. Besonders interessant ist der Vergleich zu Chapallaz' Atelier, das er 1905 in Tavannes baute. Die Art und Weise, wie die Vertäfelung proportioniert und ausgeführt wurde, ähnelt der in der Villa Fallet. Auch hier wurde die verstärkende Konsole als abgetrepptes Zierelement eingesetzt. Es tritt jedoch scharfkantiger und wohlproportionierter in Erscheinung als beim Mobiliar von L'Éplattenier, das eher rustikal als elegant ausgeführt wurde.

Das Stilmittel der Abtreppung, welche im Holzwerk und in den Fensterformen der Kellerfenster wiederholt auftritt, erscheint meines Wissens nur im Umfeld des «Style sapin». Als Zierelement im Holzwerk tritt die Form schon im Haus von L'Éplattenier in der Ausstattung in etwas rustikaleren Form in Erscheinung. Raffinierter und eleganter setzte Chapallaz diese Formensprache in der Ausstattung seines Ateliers ein, welches kurz vor der Villa Fallet erbaut wurde.



Abb. 19 Büro von Chapallaz in Tavannes mit abgetreppten Konsolen und mehrfarbigem Holzwerk, erbaut 1905.



Abb. 20 Atelier Chapallaz in Tavannes mit raffinierten Holzfüllungen und abgetreppten Konsolen, erbaut 1905.



Abb. 21 Blick von der Strasse, Aufnahme von 2007.

## 2.9 Beschreibung der Villa Fallet

### 2.9.1 Lage im Villenviertel

Die Villa Fallet wurde 1906/07 im Quartier Pouillerel-Postiers-Chevreulis, Chemin Pouillerel 1, in erhöhter Lage, oberhalb der in einem Raster angelegten Innenstadt, erbaut.<sup>42</sup> Die Villa Fallet befindet sich in einem

Villengürtel, in dem die meisten Häuser im Heimatstil errichtet wurden und sich dezidiert von den klassizistisch geprägten standardisierten Wohnbauten (Mietskasernen) der schachbrettartig angelegten Stadt abheben. Das Quartier befindet sich in Waldnähe. Der Bezug zur Natur zeigt sich auch durch gross angelegte, eingefriedete Gärten. Die beiden benachbarten Häuser, Villa Jaquemet und die Villa Stotzer wurden 1908/09 ebenfalls von Charles-Édouard Jeanneret und René Chapallaz erbaut. Gegenüber der Villa Fallet thront die Villa des Meisters L'Éplattenier am Steilhang über einem Steingarten. Nur wenig höher gelegen, erbaute Jeanneret fünf Jahre später die Maison Blanche am Chemin der Pouillerel 12 für seine Eltern.

Die Villa Fallet wird über den steil ansteigenden Chemin Pouillerel erreicht. Von der Stadt kommend, gelangt man zuerst zu einem grossen,

<sup>42</sup> Vgl. Anm. 4.

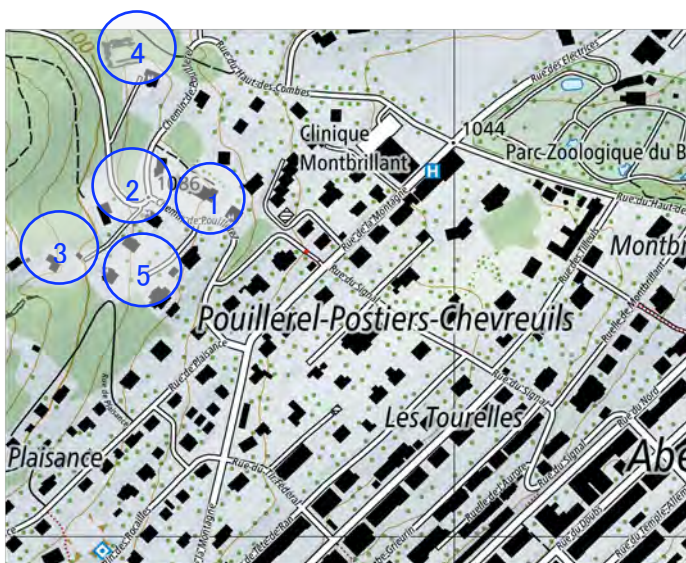


Abb. 22 Kartenausschnitt aus dem Kulturgüterschutz-Inventar mit Objekten von nationaler Bedeutung, ISOS.

- 1 Villa Fallet, Architekten: René Chapallaz et Charles Édouard Jeanneret 1906–1907
- 2 Villa Jaquet, Architekten: René Chapallaz et Charles-Édouard Jeanneret, 1908–1909
- 3 Villa Stotzer, René Chapallaz et Charles-Édouard
- 4 Maison Blanche, Architekt: Charles-Édouard Jeanneret-Gris, 1912
- 5 Maison Eplattenier, Erbauer Charles L'Éplattenier, 1902

mit einer schulterhohen Mauer umgebenen, terrassierten Garten mit viel Baumbestand. Folgt man der Gartenmauer bis zum oberen Rand des Grundstücks, gelangt man zu einem schmiedeeisernen Tor, welches die Villa Fallet für die Fussgänger erschliesst. Die Umfriedung kann als klare Abgrenzung zur monoton angelegten Stadt gelesen werden. Sie markiert eine Grenze, innerhalb derer das Haus mit dem Garten eine idyllische Insel darstellt.<sup>43</sup>

Über einen Vorplatz gelangt man zu einer aus massiven Jurakalksteinen gemauerten Treppe, welche über die Terrasse zum verdeckten, seitlich abgedrehten Hauseingang führt.

## 2.9.2 Das Äussere

Die Villa Fallet ist ein Solitärbau, der im Norden von einer freistehenden Garage flankiert wird. Ein steiles, über zwei Geschosse gezogenes gekröpftes Walmdach mit zwei symmetrisch angeordneten Quergiebeln gibt dem Gebäude eine Form, als wäre es aus einem Würfel geschnitten.<sup>44</sup> Die symmetrische Grundform wird in der von Nordwesten nach Südosten verlaufenden Achse gespiegelt. Trotz dieser symmetrischen Grundform ist jede Fassadenseite unterschiedlich ausformuliert. Die der Stadt zugewandte Südostfassade weist einen besonders repräsentativen Charakter auf und bestimmt durch ihre Position die Wahrnehmung der Villa Fallet.

Das zweigeschossige Gebäude thront auf

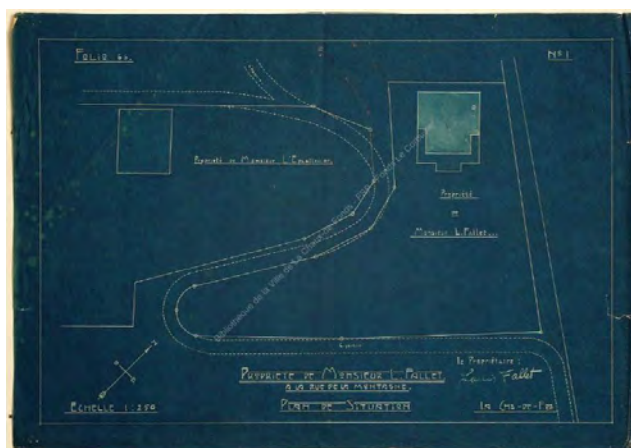


Abb. 23 Situationsplan de Villa Fallet mit grosszügigem Umschwung. Von Louis Fallet signierter. Undatierter Plan.

einem rustikalen, aus Jurakalkquadern massiv gemauerten Sockel, der bis ins Wohngeschoss hinauf reicht. Dieses wird von einer Terrasse eingefasst, welche sich über dem freistehenden Kellergeschoss vom Erschlussbereich im Südwesten bis um die südöstliche Ecke erstreckt. Trags-

<sup>43</sup> Vgl. ISOS 2007, S. 64.

<sup>44</sup> In seinem Text «Le style sapin aux prises avec l'architecture», in: *Une expérience Art Nouveau, Le Style sapin à La*

*Chaux-de-Fonds*, 2022, S. 148, beschreibt Jeanneret eine eigenständige, in der klassischen Architektur untypische Methode der Formfindung.

strukturen wie Eckpfeiler und Eckklisenen sowie sichtbare Balkenköpfe werden bewusst betont. Die Giebelfelder der Südost- und Südwestfassaden sind in mehrfarbiger Sgraffittotechnik im «Style sapin» ausgeführt. Weitere Bauteile wie Konsolen und Stirnläden zeichnen sich durch ihre besondere Gestaltung aus, die durch abstrahierte dreieckige Formen, welche die Tanne symbolisieren, oder vereinfachte Tannenzapfen dem «Style sapin» zugeschrieben werden können. Die rückwärtigen Fassadenflächen sind in einem grobkörnigen, sandfarbenen gestrichenen Putz schlichter ausgeführt.

Die beinahe symmetrische Gliederung der Fassaden wird an der Südostfassade durch die zentrierende Anordnung von Balkon und Terrasse bezeichnet. Die Balkongeländer weisen in beiden Geschossen unterschiedliche schmiedeeiserne Ausführungen mit Tannen- und Wolkenformen auf. Die in massivem Stein gerahmten Fenster sind mit von der Mitte aufstrebenden oder nach unten gezogenen Sprossen versehen, die an Baum- und Tannenstrukturen erinnern.

Die Fenster an der Südwestfassade fügen sich in die durch Stützen und Pilaster gegliederten Fassadenflächen ein und weisen je nach Funktion unterschiedliche Fensterformen auf. Das Fenster im OG erinnert mit seiner tiefgezogenen Verdachung an eine Tanne mit nach unten hängenden Ästen.

Fenster- und Türöffnungen an der Nordostfassade weisen abgetreppte Rahmungen auf, in die Fenster und Türen eingearbeitet sind. Im Dach sind zwei Lukarnen mit Eckfenstern eingelassen.

Die Nordfassade ist durch ein stark vorspringendes Viertelwalldach geprägt. Im Giebelfeld befindet sich auf der Höhe des ersten Obergeschosses ein grosses, mehrteiliges Fenster mit abgeschrägtem, in Quadrate aufgeteiltem Oberlichtflügel, welches dem Lichteinfall in die zweigeschossige Halle dient. Ein fassadenbreites Vordach und zwei seitliche Pfeiler rahmen das Fensterband des rückwärtigen Werkstattbereichs. Die Fenster- und Türöffnungen sind heute teilweise vermauert.

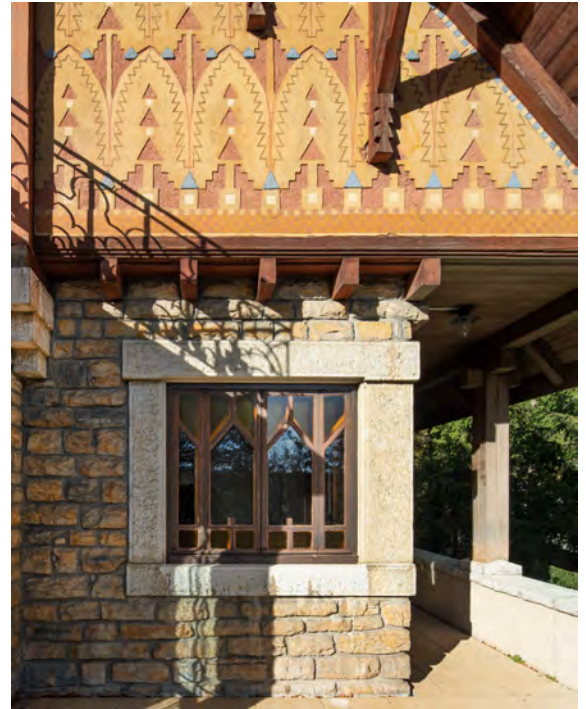


Abb. 24 Rustikal gemauerter Sockel im EG und Sgraffitofassade in der Giebelfläche. Das Fenster ist mit massivem Jurakalkstein gerahmt und zeigt eine Sprossierung deren Formensprache als Tannenwald interpretiert werden kann. Aufnahme von 2022.



Abb. 25 Nord- und Westfassaden mit Dachformen und grossem Nordfenster, 2022.

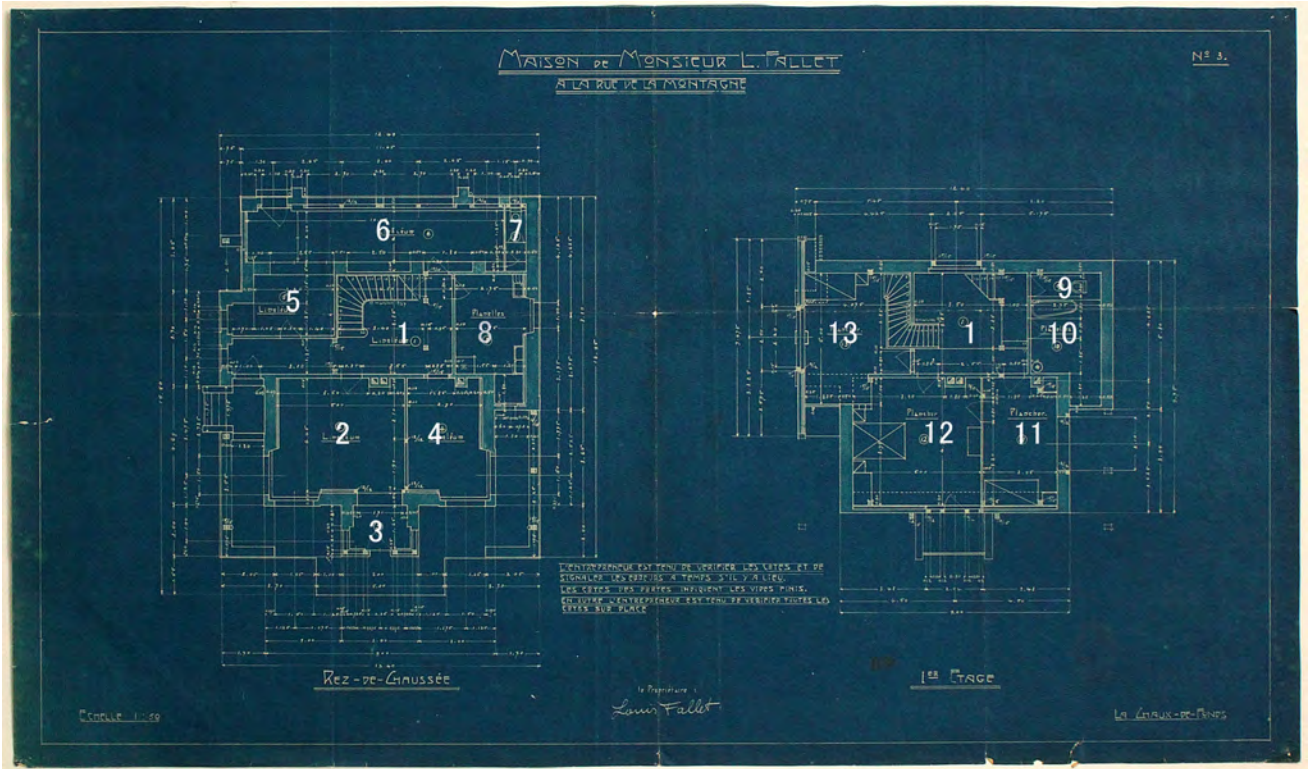


Abb. 26 Die undatierten blauen Pläne wurden von Louis Fallet unterschrieben. Die Nummerierung wurde von der Autorin in Lesegröße ergänzt.

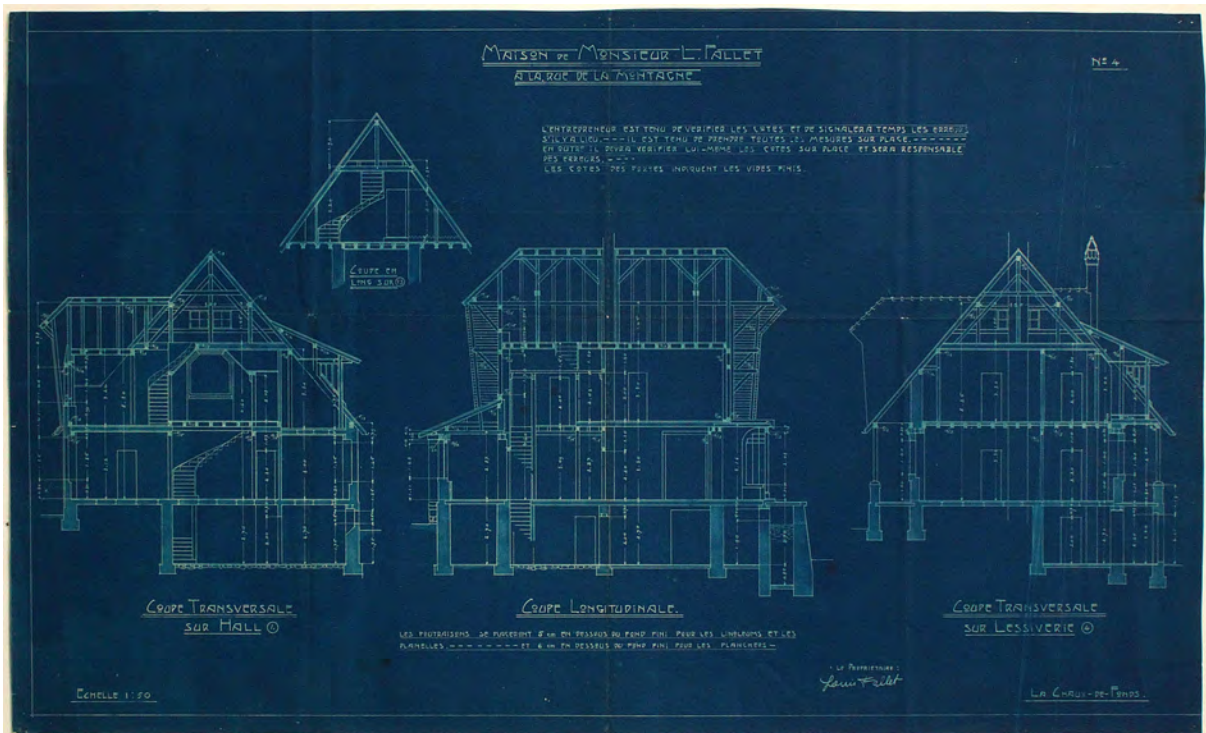


Abb. 27 Schnittdarstellungen.

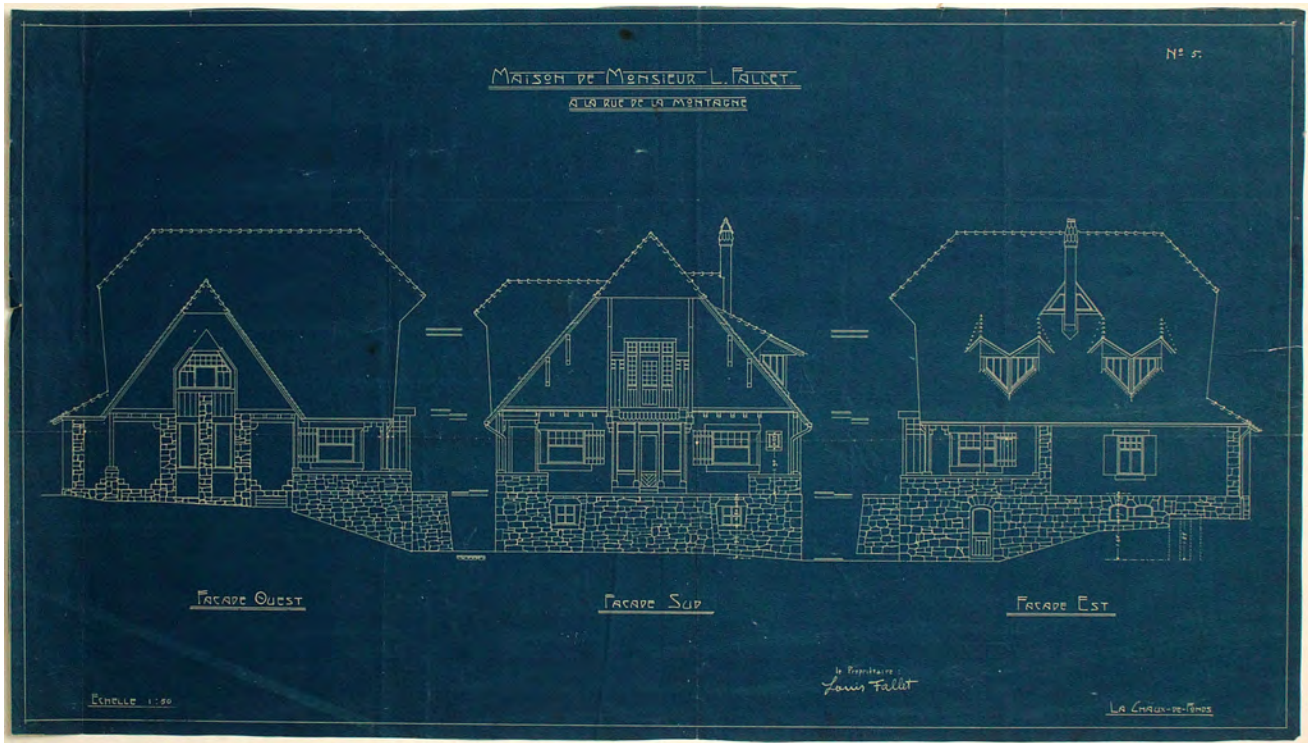


Abb. 28 Fassadenansichten West, Süd, Ost.



Abb. 29 Fassade Nord.



Abb. 30 Haustür mit Beschlägen in Tannenform.



Abb. 32 Betont rustikaler Ausdruck in der Materialisierung der Fassade.



Abb. 31 Kellerfenster in abgetreppten Fassadenöffnungen.



Abb. 33 Halle mit Spiegel und Fensterscheiben in der Holzverkleidung, welche den Raum durch ihr raffiniertes Lichtspiel grösser erscheinen lassen. Blick Richtung Nordwesten.

### 2.9.3 Die ursprünglichen Innenräume

In diesem Kapitel werden die Innenräume so beschrieben, wie sie angedacht und geplant waren. Eine Beschreibung des aktuellen Zustands folgt in Kapitel 3. Dazu orientiere ich mich einerseits an dem, was heute noch sichtbar ist, andererseits geben die blauen, von Louis Fallet signierten, undatierten Pläne Auskunft sowie zwei erhaltene Schwarz-Weiss-Fotos vom Buffet im Esszimmer (1907) und vom Baldachin beim Terrassenausgang (undatiert). Weitere Informationen stammen aus den kontinuierlich fortschreitenden restauratorischen Untersuchungen.<sup>45</sup>

Es gibt verschiedene Stellen im Haus, die nicht nach Plan ausgeführt wurden. Diverse Entschei-

dungen wurden offensichtlich während des Bauprozesses getroffen. Es ist jedoch schwierig zu erkennen, welche Massnahmen von Beginn an vom Plan abwichen, oder ob es sich um spätere Eingriffe handelt.

Vermutungen werden als solche ausgewiesen. Die Beschreibung konzentriert sich auf die für meine Arbeit relevanten Elemente. Auf die Beschreibung von Keller und Estrich wird aus diesem Grund verzichtet.

<sup>45</sup> Erste Sondierungen erfolgten durch die Restauratorin Justine Engelbert. Einen grösseren Untersuchungsauftrag erhielt das Atelier Muttner, «Atelier Muttner conservateurs

restaurateurs». Ihre Arbeit läuft parallel zu meiner Arbeit, daher verändert sich die Informationslage sukzessive.



Abb. 34 Salon mit weissen Flächen, 2022.



Abb. 35 Halle mit weissen Flächen, 2022.

Die Wohnräume verteilen sich im Erdgeschoss sowie im Obergeschoss um eine zentrale, offene Halle mit einer gewendelten Treppe, welche die beiden Etagen miteinander verbindet. Eine

schmale Treppe führt über der holzverkleideten Kuppel der Halle zum Estrich, wo sich ein Mansardenzimmer befindet. Der Keller befindet sich im Sockelgeschoss. Die Beschreibung folgt der

Nummerierung der Räume wie sie auf den blauen Plänen vorgenommen wurde. Wiederkehrende Zierelemente bezeichnen die Charakteristik der beiden Wohnetagen, sie werden am Schluss der Beschreibung erläutert (Kap. 2.10).

## 2.9.4 Erdgeschoss

Vom Eingang gelangt man über einen durch einen Windfang unterteilten Korridor in die zweigeschossige Halle, welche das Zentrum des Gebäudes darstellt.<sup>46</sup> Sie ist als in sich geschlossene, tragende Holzkonstruktion konzipiert und erschliesst alle weiteren Räume. Im Westen befand sich der ehemalige Werkstattbereich mit dem rückwärtigen WC im Norden. Die Küche liegt im Nordosten, Salon und das Esszimmer sind gegen Südosten gerichtet. Gemäss dem obengenannten Plan waren im EG abgesehen von der Küche alle Böden mit Linoleum ausgelegt.<sup>47</sup> Eine Maserung des Linoleums ist auf der historischen Fotografie (S. 39, Abb. 41) erkennbar. Da keine Rückstände dieses Bodens gefunden wurden, kann die Farbigkeit nicht exakt bestimmt werden.

## 2.9.5 Halle, Raum 1

In der Eingangshalle übernimmt das Holzwerk eine tragende Funktion. Die Holzbauweise ist bewusst sichtbar gehalten. Ständer und Rahmen bilden ein funktionales wie visuelles Gerüst, in welches Türen, Wandschränke und ein gusseiserner Heizkörper mit darüber liegender, auf abgetreppten Konsolen montierter Hutablage eingebettet sind. Durch die rundum verlaufenden horizontalen Balken über der Türhöhe und am Wandabschluss wird die Raumdimension optisch ver-

stärkt. Holzverbindungen werden gezeigt und teilweise überzeichnet dargestellt.

Dies ist besonders bei den Eckverblattungen der Türblätter und im Täfer auffällig. Diese werden durch hervorstehende Klötzchen überzeichnet dargestellt, haben jedoch nur eine dekorative Funktion. Auch die Enden der Balkenlagen des Bodens vom 1. OG werden mittels Holzverkleidungen und abgetreppten Abschlüssen demonstrativ inszeniert.

Eine L-förmige, gewendelte Treppe führt ins Obergeschoss (vgl. Abb. 33, S. 34).

Die Nordwestwand wird durch die Treppe und die Verkleidung des rückwärtigen Kellerabgangs bestimmt. Licht strömt vom grossen Fenster im oberen Geschoss des Treppenhauses in den ansonsten fensterlosen zentralen Raum. Die Treppe wird hier durch eine zur Treppenwange symmetrisch verlaufende Stütze getragen. Wange und Stütze bilden einen geschwungenen dreieckigen Spickel, der mit einem Spiegel und einem Band mit quadratischen, geprägten Scheiben bestückt ist. Wenn im Kellerabgang das Licht brennt, leuchtet das Fensterband. Diese raffinierte Anwendung von Spiegel und Licht erweckt einen Eindruck von



Abb. 36 Im Übergang von der Decke des Erdgeschosses zur Galerie sind die Balkenköpfe eingehaust und mit abgetreppten Zierelementen versehen.

<sup>46</sup> Auf den blauen Plänen gibt diese Unterteilung nicht, sie wurde offensichtlich später hinzugefügt. Es gab in der Umsetzung einige Abweichungen von den Plänen.

<sup>47</sup> Gemäss Restauratorenbericht wurden in der Halle jedoch die heute noch sichtbaren Fliesen zur Bauzeit verlegt. Vgl. Restauratorenbericht 2024, S. 27.

räumlicher Tiefe und Schwerelosigkeit.<sup>48</sup> Die Halle ist im EG ganz mit Holzverkleidungen ausgestattet. Nur im Windfang und im Treppenaufgang wird die Holzkonstruktion mit Gefachen ausgefüllt, die heute mit weiss überstrichenem Gewebe bespannt sind. In der Zwischenzeit wurden unter dem grossen Fenster an der Nordwestfassade unter dem Gewebe aufwendige Malereien mit Kastanienblättern und Blumenmotiven auf hellblauem Grund gefunden.

## 2.9.6 Salon und Esszimmer, Räume 2, 3 und 4

Im Südosten des Erdgeschosses führen zwei Türen von der Halle zu Salon und Esszimmer. Diese beiden repräsentativen Räume waren umfassend im «Style sapin» ausgeführt. Der Raum



Abb. 37 Freigelegte Motive unter dem Fenster an der Nordfassade.

war ursprünglich durch eine Trennwand in ein grösseres Esszimmer und einen kleineren Salon unterteilt. Der gusseiserne, mit Blumen verzierte Heizkörper, der sich aktuell in der Halle befindet, stand ursprünglich im Salon, östlich der Tür. Die beiden Räume zeichnen zusammen einen fast symmetrischen Vorsprung gegenüber dem dahinterliegenden, etwas breiteren Teil des Hauses. Eine weitere Verjüngung dieser Grundform stellt die zentrale Ausstülpung mit dem Terrassenausgang dar. Eine Glastür trennt diese Ausstülpung vom Esszimmer und bildet einen Windfang (vgl. Abb. 40, S. 38).

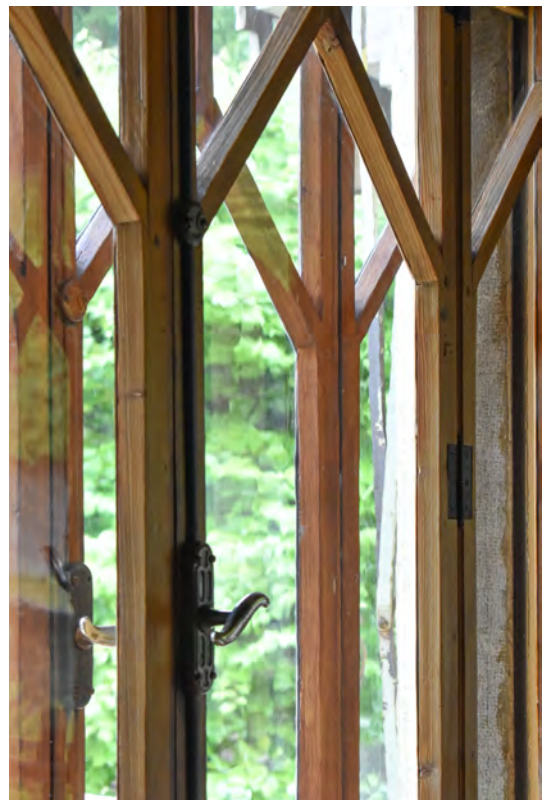


Abb. 38 Die Überlagerung der Fenstersprossen erzeugt immer wieder neue Fensteransichten.

<sup>48</sup> Vgl. Abb. 33, S. 34.



Abb. 39 Die Lamellen der Storen zeichnen durch ihre Lichtdurchlässigkeit ein Bild, das sich auf die Fenstersprossen bezieht.

Eine historische Schwarz-Weiss-Fotografie zeigt einen Baldachin mit einem eingebauten hölzernen Hocker, dessen Seitenwände je sechs dekorative quadratische Öffnungen aufweisen. Teile davon sind erhalten und lagern im Dachstock. Im Hintergrund derselben Fotografie, vermutlich über einem hüfthohen Sockel, ist im Salon ein als Relief ausgeprägtes Muster mit der im «Style sapin» oft verwendeten Form des gelben Enzians auszumachen. Über dem Sturz verläuft ein Fries mit schablonierten Schmetterlingen und einer Fledermaus, welcher im Salon heller gehalten war als im Esszimmer.

Die holzsichtigen Fenster, welche den Raum im Südosten und im Südwesten über die Ecke öffnen, zählen zu den noch erhaltenen baulichen Höhepunkten des Hauses, denn Eckfenster waren in dieser Zeit unüblich und technisch schwierig zu

realisieren. Die Sprossen sind V-förmig positioniert und erinnern an die Silhouette eines Tannenwalds. Durch die Bewegung der Betrachterin, des Betrachters überlagern sich diese filigranen Sprossen und zeichnen unterschiedliche Formen, was zu interessanten Rahmungen der Aussicht in die Bäume und die Landschaft führt. Dieses raffinierte Formenspiel wird bei geschlossenen Rollläden erhöht, denn die teilweise taillierten Lamellen schieben ein zusätzliches Raster über die Fensterfläche und ergänzen das Spiel aus Licht und Schatten. Im Salon (Osten) sind die oberen Fenstergläser mit gelbem, strukturiertem Glas bestückt.



Abb. 40 Baldachin mit eingebautem Hocker beim Terrassenausgang, 1906.



Abb. 41 Esszimmer mit Buffet, Esstisch und Stühlen nach Charles-Édouard Jeannerets Entwurf, 1907.



Abb. 42 Esszimmer mit Ausstattung im «Style sapin», Wanddekoration im Hintergrund. Ausgang zur Terrasse, Blickrichtung Südost, 1906.

### 2.9.6.1 Ausstattung und Mobiliar

Die Ausstattung des Esszimmers, die nur noch auf der Abbildung 41 und auf einem Entwurf von Charles-Édouard Jeanneret überliefert ist, gehörte zur bauzeitlichen Ausführung des Hauses. Sie bestand aus einem quadratischen Esstisch mit vier Stühlen und einem Buffet, in dessen Verlängerung ein Podest angebracht war, welches die Ecke vor dem westlichen Eckfenster durch einen diagonalen Aufbau mit eingelassenen Schubladen erhöhte. Dieses Podest erleichterte den Blick aus dem Fenster (auf der Fotografie ist auf dem Podest ein angeschnittener Stuhl auszumachen). Das in zwei stehende Segmente gegliederte Buffet zeichnet sich durch die aussen sichtbaren Holzverbindungen und die abgetreppten Konsolen

aus und ist an der Front an den oberen Ecken mit ausgesägten Tannenzapfen geschmückt. Der elegant konzipierte quadratische Esstisch weist bei der Verbindung der Tischbeine mit dem Tischblatt sichtbare konstruktive Verbindungen auf.

Die Abbildung 42 zeigt einen Baldachin beim Terrassenausgang mit beidseitig eingebauten Hockern, die mit massiven Seitenwänden mit sechs quadratischen Öffnungen versehen sind. Daniela Pellegrini-Schuwey schliesst hierbei eine Bezugnahme auf den Wiener Architekten und Designer Josef Hoffmann, welcher das regelmässig verteilte Quadrat oft als Muster einsetzte, nicht

aus.<sup>49</sup> Teile des Baldachins und eines Hockers sind auf dem Dachstock der Villa Fallet in Einzelteilen gelagert.

Ebenfalls auf dem Dachboden sind Teile einer gestaffelten Brüstung zu finden, welche genau in den Wandabschnitt der Südostwand des Salons passen.

In der Masterarbeit von Claire Montégudet sind nachgezeichnete Pläne des Mobiliars und der Innenausstattung zu finden.<sup>50</sup>

## 2.9.7 Werkstatt, Räume 5, 6 und 7

Im rückwärtigen Bereich des Hauses befand sich ursprünglich ein Uhrmacheratelier, welches in typischer Façon direkt unter dem nördlichen Fensterband eingerichtet wurde.<sup>51</sup> Die Werkstatt hatte einen separaten Eingang über die Nordwestfassade. Das Fensterband erstreckte sich von der Eingangstür zwischen zwei Pfeilern und versorgte die Arbeitsplätze mit Licht. Dieser L-förmige Raum ist durch tiefe Unterzüge gegliedert, welche eine Konstruktion aus Stahlträger und Eisenbeton vermuten lassen. Raum 5, welcher wahrscheinlich als Büro oder Empfang diente, weist nach ersten Sondierungen möglicherweise Dekorationsmalereien auf.<sup>52</sup> Im Nordosten wurde ein kleinräumiges WC eingebaut.

## 2.9.8 Küche, Raum 8

Die Küche liegt neben dem Salon und auf der östlichen Seite der Halle. Ihr Ausgang zur Terrasse bildet analog zum Hauseingang einen seitlichen Abschluss der Terrasse. Rechtwinklig zur Fassade positioniert, führt eine Terrassentür zur Verbreiterung der Grundform und somit zur vollen

Breite des Gebäudes. Der Boden ist auf dem Plan mit quadratischen Fliesen gezeichnet. An der nordwestlichen Wand sind noch bauzeitliche, eingebaute Oberschränke vorhanden, alles andere ist modernisiert und lässt keine Rückschlüsse auf den ursprünglichen Zustand zu.

## 2.9.9 Obergeschoss

Die Grundform des Gebäudes erfährt im Obergeschoss eine Verjüngung, da die Werkstatt im EG mit einem Schleppdach gedeckt ist und sich die Nordfassade daher im OG gegen Süden verschiebt. Für sämtliche Räume im OG sind im Plan Parkettböden vorgesehen.

## 2.9.10 Halle, Raum 1 (OG)

Im Zentrum des Obergeschosses liegt der offene Raum der Halle, welche von der Galerie betrachtet optisch durch die kunstvoll vertäfelte Kuppel bestimmt wird. Durch das grosse Fenster im Norden und die mit hellem Rupfen ausgestaffelten Ausfachungen der Holzkonstruktion wirkt die Halle im oberen Bereich heller und luftiger. Die L-förmige Galerie, welche durch eine weitere Stufe die Höhe des Obergeschosses erreicht, vollendet die spiralförmige Figur, die durch die gewendelte Treppe angelegt ist. WC, Bad und drei Zimmer werden über die Galerie erschlossen.

<sup>49</sup> Pellegrini-Schuwey 2023, S. 40.

<sup>50</sup> Montégudet 2023, siehe Anhang «Restauration de la Villa Fallet, Carnet de détails».

<sup>51</sup> Vgl. unveröffentlichter Brief von Herrn Hans Schneider, einem ehemaligen Besitzer der Villa Fallet.

<sup>52</sup> Vgl. Restauratorenbericht 2024, S. 34.



Abb. 43 Kuppel mit Nordfenster.

### 2.9.11 WC/Bad, Räume 9 und 10

WC und Bad sind als zwei separate Räume ausgewiesen. Das WC ist auf kleinstmöglichem Raum an der Nordostecke des Gebäudes eingefügt.

Das asymmetrisch angelegte Bad verfügt über eine Lukarne mit Eckfenster, welches zusammen mit der Lukarne des Raums 11 die Ostansicht des Hauses strukturiert. Eine Badewanne ist im Plan an der Nordseite des Bades aufgeführt. Der Boden ist mit Fliesenbelag ausgewiesen. Aufgrund der späteren Eingriffe können keine weiteren Aussagen gemacht werden.

### 2.9.12 Zimmer Südost, Raum 11

Das Zimmer Südost weist eine rechteckige Grundform auf, welche an der Nordostfassade durch einen dreieckigen Spickel erweitert wird, der durch eine spitz zulaufende Lukarne ausformuliert wird. Die Inszenierung dieses holzsichtigen Eckfensters unter der Lukarne ist besonders raffiniert ausgeführt: Ein mit gemustertem Linoleum bedecktes Podest, welches die Form der Ausstülpung der Lukarne aufnimmt, ermöglicht den Ausblick aus dem Eckfenster. Unter dem Podest sind zwei Schubladen eingelassen. Die dreiteiligen Fenster sind auf der Unterseite gestaffelt, wobei die mittleren Flügel beim Eckständer die tiefsten sind. Die Sprossen verlaufen horizontal, unterscheiden sich jedoch bei Vor- und Innenfenster.

Auf der Innenseite lassen sich die mehrteiligen Fensterflügel faltbar öffnen. Bei den Vorfenstern sind einzelne Flügel separat öffnbar. Die Form der Vorfenster weist nicht dieselbe Staffelung auf wie die Innenfenster, denn sie passen sich der Dachschräge auf der Aussenseite an.



Abb. 44 Überlagerung von unterschiedlichen Fensterformen.

Diese wird durch einen holzsichtigen horizontal verlaufenden Balken gegen die Decke abgegrenzt. An der Südwestwand wird der Raum durch den östlichen Flügel des vierteiligen zentralen Staffelfensters der Südfassade mit Licht versorgt. Linkehand dieses Fensters ist eine kleine holzgerahmte Nische in die Wand eingelassen. Der «blaue Plan» nennt für alle Zimmer im OG einen Parkettboden. Heute befindet sich in diesem Zimmer ein in die Jahre gekommener Linoleumboden, der jedoch laut Restauratorenbericht nicht bauzeitlich ist.<sup>53</sup>

## 2.9.12 Elternschlafzimmer, Raum 12

Der Raum ist durch eine Dachschräge im Südwesten bestimmt. Heute sind Dachschräge und Decke nach demselben Muster wie in der Halle vertäfelt. Es gibt keine Hinweise zur bauzeitlichen Fassung. An der Südostwand befindet sich ein von der Fassade gesehen zentrales gestaffeltes Fenster mit diagonal hochstrebenden Sprossen. Die mittleren Flügel zeigen eine zeittypische quadratische Unterteilung über dem Kämpfer. Eine Fenstertür führte auf den Balkon.



Abb. 45 Fensternische mit Podest.

<sup>53</sup> Restauratorenbericht 2024, S. 18.

## 2.9.13 Zimmer Südwest, Raum 13

Über der Zimmertür sitzt ein Oberlicht, welches Licht in den Vorraum zur Estrichtreppe und Galerie führt. Diese kleine Kammer liegt in einer Dachschräge. Gegen Südwesten öffnet sich ein vierflügeliges gestaffeltes Fenster mit abgeschrägten Seitenflügeln. Im Nordosten ist ein Wandschrank eingebaut.

## 2.10 Zierelemente

### 2.10.1 Türblätter

Die Türblätter weisen jeweils eine eingelassene dreieckige, unglasierte Keramikplatte im Türfries auf. Sie sind mit vier Füllungen ausgebildet, wobei die Proportionen der unteren hochrechteckigen Füllungen ausgesprochen elegant wirken. Die Eckverblattungen sind jeweils mit vier Holzwürfeln verziert, welche eine Überzeichnung von Holznägeln darstellen (siehe Abb. 14, S. 24).

### 2.10.2 Türdrücker

Die geschmiedeten Türdrücker mit Schliessmechanismus nach englischer Art sind in Eidechsenform gestaltet, wobei die Füße der Befestigung dienen, der Drücker in der Kopfpartie eingelassen ist und sich das Schlüsselloch im eingerollten Schwanz befindet. Diese Kunstschmiedearbeit entspricht nach Rüegg möglicherweise einem Entwurf von Charles-Édouard Jeanneret, wobei die

Ausführung dem Mitstudenten Louis Houriet, der sich zum Kunstschmied ausbilden liess, zugeschrieben werden könnte.<sup>54</sup>



Abb. 46 Türdrücker englischer Art in Form einer Eidechse, vermutlich von Louis Houriet ausgeführt.

<sup>54</sup> Vgl. Rüegg 2012, S. 183.

### 2.10.3 Abgetreppte Holzkonsolen

Teilweise als Stütze eingesetzt, teilweise in rein dekorativer Funktion sind im ganzen Haus abgetreppte Holzelemente zu finden. Die abgetreppte Form bestimmt aber auch Fenster- und Türöffnungen im Keller. Diese Figur ist wie auf Seite 21–22 beschrieben auch im Haus von L'Éplattenier und im Atelier von Chapallaz anzutreffen, und bei aufmerksamer Betrachtung ist sie auf der Zeichnung der Fassadenansicht für das Hôtel des Postes, welches Chapallaz und L'Éplattenier für einen Wettbewerb eingereicht hatten, ebenfalls auszumachen (siehe Abb. 13, S. 23).



Abb. 47 Sondierung am Fries im Esszimmer. Motive und Farbigkeit wurden in kleinen Fenstern freigelegt und sind vage erkennbar.

### 2.10.4 Holzverbindungen mit Würfeln

Ein weiteres Zierelement sind Eckverblattungen und Holzverbindungen, die meist mit vier vorstehenden Holzwürfeln überzeichnet dargestellt werden, obwohl sie schlussendlich keine konstruktive Funktion haben. Gemäss Restauratorenbericht waren die Oberflächen dieser Holzwürfel ursprünglich farblos.<sup>55</sup>

## 2.11 Farbigkeit

Der Gesamteindruck, den das Innere der Villa Fallet ausgestrahlt haben muss, ist durch die weissen Wandflächen heute kaum nachvollziehbar. Die Ölfarben, welche auf kleinen, teilweise nur knapp einen Quadratzentimeter grossen, freigelegten Flächen auf der porösen Gipsoberfläche nur schwer zu interpretieren sind, verweisen auf eine überraschend intensive Farbigkeit, die wunderbar mit dem rohen, kantigen Holzwerk zusammengespielt haben muss. Versucht man sich diese Farbigkeit mit den verspielten Mustern vorzustellen, entsteht ein anregendes lebendiges Bild. In Esszimmer und Salon zeigen die Sondierungen verschieden intensive Blautöne, ein Blaugrau sowie einen oxidroten Akzent. Im Eingangsbereich (1) und in den rückwärtigen Räumen (5–7) wurden verschiedene Ockertöne gefunden sowie Rückstände eines purpurfarbenen Bodenbelags im Be-

<sup>55</sup> Restauratorenbericht 2024, S. 26.

reich der ehemaligen Werkstatt.<sup>56</sup> Das Holzwerk wurde gemäss Restauratorenbericht roh gezeitigt oder war höchstens imprägniert.<sup>57</sup>

## 2.12 Eine Einordnung

Die Villa Fallet ist durch die durchdringende akzentuierte Gestaltung im Innern wie im Äusseren als Gesamtkunstwerk zu betrachten. Als erstes und einziges Bauwerk ist sie innen und aussen mit Ornamenten versehen, welche sich am sinnbildlichen Motiv der Tanne orientieren und somit den «Style sapin» verkörpern. Diese Gestaltung verschränkt sich mit Elementen, die dem Heimatstil zugeordnet werden können, wie beispielsweise die Verwendung von natürlichen und lokalen Materialien wie Tannenholz und Jurakalksteinen oder die expressiv gestalteten konstruktiven Verbindungen.

Die intakten mehrfarbigen und expressiven Sgraffitofassaden im Süden und im Westen erheben die Villa Fallet in ihrer äusseren Erscheinung zur Ikone des «Style sapin».

Die raffinierte Ausführung besticht, da sie für konstruktive, räumliche Aspekte sowie für Oberflächen und Details, bis hin zu den Türdrückern, zahlreiche speziell ausformulierte Lösungen bereithält und diese zu einem kohärenten Erscheinungsbild zusammenfliessen lässt.

In der Halle ist eine interessante Verschränkung von raffinierten konstruktiv-räumlichen Lösungen mit Detail- und Oberflächengestaltungen auszumachen. Die in den Baukörper eingeschobene Holzkonstruktion der Halle fügt sich mit ihrer Kuppel unter die Estrichtreppe und den Dachboden. Dieser zweigeschossige Raum wird geschickt durch das grosse Nordfenster mit Licht versorgt, wobei der Spiegel und die quadratischen



Abb. 48 Holzwerk in der Halle (EG).

Lichtfensterchen unter der gewendelten Treppe die Eingangshalle im EG optisch vergrössern. Die Holzkonstruktion wird durch die wiederkehrenden Zierelemente im Holzwerk artikuliert und gliedert die vormals farbigen und bemalten Wandflächen.

Ein Grossteil der baukünstlerischen Ausführungen im Innern ist leider nicht mehr vorhanden respektive wurde so stark überarbeitet, dass eine Freilegung als unrealistisch einzustufen ist. Dies betrifft sämtliche Wandfüllungen sowie die auf den Schwarz-Weiss-Fotografien dokumentierte Innenausstattung im Esszimmer (mit Ausnahme der Nordwand über der Treppe).

Die Villa Fallet ist bezeichnend für Le Corbusiers Lehrjahre und schafft einen anschaulichen Zugang zu dessen künstlerischer Herkunft, indem durch das naturbezogene Studium bei L'Éplattenier seine Sensibilität für Materialien, Geometrie, Proportionen und natürliche Formen nachvollziehbar werden.

Die Villa Fallet ist ein Meisterwerk und verkörpert in La Chaux-de-Fonds eine Leuchtturmfunk-

<sup>56</sup> Ebd., S. 32-39.

<sup>57</sup> Ebd., S. 21.

tion für den reklamierten «Style sapin». Sie setzt diesen in einen internationalen Bezug zur Reformbewegung wie zur Art Nouveau, wobei nicht nur der Bau an und für sich eine Rolle spielt, sondern auch dessen Entstehungsprozess als kollektives, studentisches Bauwerk.

## 3. Ausgangslage

### 3.1 Die aktuelle Situation

Die Villa Fallet, als Wohnhaus gebaut, war bis 2019 bewohnt. Nach dem Tod von Ramon Sanroma konnte die Stadt La Chaux-de-Fonds das Gebäude im Juni 2022 von der Erbgemeinschaft Sanroma erwerben. Das Ziel des Erwerbs war und ist die Pflege und das Öffentlich-Machen des Baudenkmals. Eine als Verein organisierte Gruppe von Expertinnen und Experten steuert den Umgang mit der Villa Fallet und das weitere Vorgehen im engen Austausch mit der Denkmalpflege der Stadt La Chaux-de-Fonds.

Nach einigen wenigen ersten stratigrafischen Untersuchungen der Restauratorin Justine Engelbert wurde dem Atelier «Muttner Conservateurs Restaurateurs» im November 2023 ein Auftrag für umfassendere Untersuchungen erteilt.

Weitere Beiträge zur Erforschung des Gebäudes wurden durch Claire Montégudet<sup>58</sup> und Daniela Pellegrini Schuwey<sup>59</sup> geleistet, welche im Jahr 2023 Masterarbeiten in Architektur respektive Kunstgeschichte dazu verfassten.

Bis heute gibt es weder für die Restaurierung noch für die öffentliche Nutzung verbindliche Konzepte.

---

<sup>58</sup> Claire Montégudet, Villa Fallet, Étude architecturale (unveröffentlicht), 2023

<sup>59</sup> Daniela Schuwey-Pellegrini, un style, un architecte: une construction formatrice ? La Villa Fallet dans l'œuvre de Le Corbusier (unveröffentlicht), 2023

## 3.2 Der Erhaltungszustand

Nach knapp 120 Jahren ist die Villa Fallet grundsätzlich in einem guten Zustand. Es sind keine Schäden vorhanden, welche die Substanz gefährden würden. Nach einer langjährigen Nutzung durch verschiedene Privatpersonen wurden jedoch einige mehr oder weniger professionelle Renovierungen und Eingriffe durchgeführt. In diesem Zusammenhang muss die Überarbeitung der Wandflächen als substanzieller Verlust bezeichnet werden, durch welchen ein wesentlicher Teil der baukünstlerischen Ausführungen im Innenraum verloren ging. Besonders herausfordernd ist der Verlust der Dekorationsmalerei, der reliefartigen Wandgestaltung und der Ausstattung im Wohnbereich sowie weiterer Dekorationsmalereien im Treppenhaus und möglicherweise auch im ehemaligen Büro (Raum 5).<sup>60</sup> Laut der vorhandenen Fotos fehlt heute in Esszimmer und Salon ein Fries mit aufgemalten Schmetterlingen und einer Fledermaus.

Die Ausstattung in Salon und Esszimmer ist heute komplett ausgebaut. Das Buffet ist nicht mehr auffindbar, ebenso wenig der Esstisch mit den vier Stühlen. Diese Ausstattungselemente stellen einen weiteren grossen Verlust dar, insofern sie als integraler Bestandteil des Gebäudes zu verstehen sind. Durch die typischen überzeichneten Verbindungsknoten und die stiltypischen Dekorationen wird das von Charles-Édouard Jeanneret entworfene Mobiliar dem «Style sapin» zugeordnet.<sup>61</sup>

Die getätigten Veränderungen sind nicht dokumentiert. Da für leichte Renovierungen im Innern keine Baueingaben erforderlich sind, lässt sich in offiziellen Dokumenten nichts darüber herausfinden. Die zahlreichen Eingriffe wurden in der Masterarbeit von Claire Montégudet allerdings umfassend beschrieben.<sup>62</sup> Aus diesem Grund beschränke ich mich bei meiner Arbeit auf Schilderungen von Veränderungen im Innenraum, die im Zusammenhang mit der angestrebten öffentlichen Zugänglichkeit der Villa Fallet relevant sind.



Abb. 49

Salon Mathey-Doret mit vergleichbarem Wandrelief und Holzwerk mit heller und dunkler Einfärbung. Der Salon Mathey-Doret wurde 1906, also noch vor der Villa Fallet, erbaut. Er existiert heute leider nicht mehr. Aufnahme von 1906.

<sup>60</sup> Vgl. Restauratorenbericht 2024, S. 34. Gemäss Restauratorenbericht gibt es in diesem Raum erst einen ganz kleinen Hinweis in Form eines ca. zwei Quadratmeter grossen freigelegten Bogensegmentes.

<sup>61</sup> Vgl. Rüegg 2012, S. 25.

<sup>62</sup> Montégudet 2023, S. 26-50.

### 3.3 Massgebliche Veränderungen der bauzeitlichen Substanz

#### 3.3.1 Windfang (Raum 1)

Ein Windfang ist auf dem von Bauherrn Louis Fallet signierten Plan nicht eingezeichnet. Tatsächlich scheint die eingebaute Tür im Gang später hinzugefügt worden zu sein. Ebenso ein Riegel an der Südseite, der mit seinen schmiedeeisernen Haken als Garderobe dient.

Das Holzwerk wurde im ganzen Windfang frisch lasiert, was wahrscheinlich im Zuge der obengenannten Einbauten erfolgte. Die Einfärbung der Lasur ist an dieser Stelle auffallend dunkel.

Das aufgezoogene Gewebe, wie auch Wandfries und Decke, wurden weiss überstrichen. Das Fenster im Südwesten wurde erneuert.

#### 3.3.2 Halle (Raum 1)

Sämtliche Wandfüllungen weisen weiss überstrichene Wandbespannungen auf, die laut Restauratorenbericht nicht bauzeitlich sind.<sup>63</sup> Das Holzwerk weist an verschiedenen Bauteilen dunkle Rückstände einer früheren dunkleren Fassung auf. Es sind unterschiedliche Anstrichschichten auszumachen.

Die grüne Akzentfarbe auf dem Holzwerk wurde später aufgetragen, eine blaue Schicht liegt darunter. Laut Restauratorenbericht sind beide Farbfassungen nicht bauzeitlich.

Die eingelegten Terracotta-Dreiecke in den oberen Türfriesen weisen unterschiedliche Übermalungen und Umrandungen auf, die jedoch laut

Restauratorenbericht späteren Fassungen zuzuordnen sind. In einem Brief von 1957 erwähnt Hans Schneider diesbezüglich unterschiedliche farbliche Zuordnungen für jeden Raum.<sup>64</sup>

#### 3.3.3 Esszimmer und Salon mit Windfang EG (Räume 2, 3 und 4)

Sämtliche Wandfüllungen wurden mehrmals überarbeitet und weisen heute einen weissen Anstrich auf. Das eingebaute Buffet und das Podest einschliesslich der hölzernen Sockel und der holzumrandeten Wandnische in der Nordwestwand wurden entfernt. Die eingebauten Hocker mit Baldachin im Windfang befinden sich nicht mehr im Raum. Teile davon sind im Estrich gelagert. Die helle, reliefartige Wandgestaltung mit den stiltypischen Motiven des gelben Enzians, die sich vom Windfang Richtung östliche Ecke erstreckte, ist nicht mehr vorhanden. Die Sondierungen an dieser Stelle kamen zu keinem Ergebnis, allerdings liessen sich auf der Höhe des Reliefs im Salon winzige hellblaue Farbrückstände freilegen.<sup>65</sup> Die Wandfüllungen in diesem Raum sind heute mit Gipspaneelen und weiss gestrichener Raufasertape ausgestattet. Der Boden ist aktuell mit neuem Parkett belegt. Darunter wurde ein Stück des mit Blumenmuster versehenen Linoleumbodens gefunden, der allerdings nicht bauzeitlich ist. Vom bauzeitlichen Belag gibt es keine Befunde.<sup>66</sup>

Die holzsichtige Balkendecke wurde rotbraun lasiert (Datum unbekannt). Auf einem Deckenbalken sind noch Spuren der heute fehlenden Trennwand sichtbar. Am Boden wurde ein Anschlussrohr an der Stelle des auf den Plänen von Louis Fallet bezeichneten Standorts des Heizkörpers gefunden, was darauf hindeutet, dass der gusseiserne Heizkörper, der heute in der Halle steht, bauzeitlich dort eingebaut war.

<sup>63</sup> Vgl. Restauratorenbericht 2024, S. 23.

<sup>64</sup> Hans Schneider, ehemaliger Besitzer der Villa Fallet, unveröffentlichter Brief von 1957.

<sup>65</sup> Vgl. Restauratorenbericht 2024, S. 8 f.

<sup>66</sup> Ebd., S. 18.

### 3.3.4 Ehem. Atelier (Räume 5 und 6)

Im Bereich des ehemaligen Ateliers wurden später zwei Trennwände und ein zusätzliches Bad eingebaut. Dabei wurde auch ein neuer Boden verlegt. Zwei Fenster und ein separater Eingang, die sich an der nordwestlichen Wand der ehemaligen Werkstatt befanden und dort ein Fensterband bildeten, wurden vermauert.

Siehe Fassadenansicht blauer Plan, S. 32.

### 3.3.8 Bad OG (Raum 10)

Das Bad hat vermutlich in den 1960er-Jahren eine Totalsanierung erfahren. Dabei wurde die Position der Badewanne verschoben (falls sie zuvor den Bauplänen von Louis Fallet entsprach). Die Neugestaltung mit dem über die Kante rundgezogenen schwarz gemaserten Bodenbelag und den hellgelben quadratischen Fliesen weist eine gestalterische Qualität auf.

### 3.3.5 WC EG (Raum 7)

Die Wand- und Deckenflächen des WC wurden frisch gestrichen. Farbschäden zeigen eine möglicherweise ursprüngliche lindgrüne Farbschicht, wie sie auch in der Küche auszumachen ist. Ein exakter Nachweis steht noch aus.

### 3.3.6 Küche (Raum 8)

Die Küche wurde zwischenzeitlich mit neuen Einbauten versehen. Einzig an der Nordwestwand sind noch bauzeitliche Oberschränke mit vertäfelten Verblendungen vorhanden. Unter dem weiss gebrochenen Kunstharzstrich, der sich über die Wände und Decke erstreckt, sind an Abnutzungsstellen lindgrüne Rückstände sichtbar. Ein exakter Nachweis des Befunds steht noch aus.

### 3.3.9 Zimmer Südost OG (Raum 11)

Das aufwendig gestaltete Eckfenster (Kap. 2.9.12) blieb mitsamt der Nische und dem Fensterpodest erhalten. Dieses Podest weist einen blau gemusterten Bodenbelag auf. Auf der restlichen Bodenfläche ist ein graublauer Belag verlegt, der in einem sehr schlechten Zustand ist. Es ist unklar, ob dieser Belag bauzeitlich ist. Die Wände sind auch hier weiss gestrichen, im Nordosten ist unter der Farbe eine Prägetapete auszumachen.

### 3.3.7 WC OG (Raum 9)

Das WC wurde neu gestrichen (Kunstharz), es liegen noch keine Befunde zur bauzeitlichen Ausführung vor.

### 3.3.10 Zimmer Süd, OG (Raum 12)

Die Holzvertäfelung an der Decke und der Wand im Südwesten wurden vermutlich nach einer vorherigen Ausführung erneuert. Eine grossflächige Reparaturstelle unter dem Dach im benachbarten Alkoven liefert einen möglichen Grund für diesen Eingriff. Die Art und Weise, wie das Täfer gefügt ist, deutet auf eine Rekonstruktion, die möglicherweise aus den 1970er- bis 1990er-Jahren resultiert. Sie weist abgerundete Kanten und eine Oberflächenbehandlung auf, die stark von der etwas rohen, scharfkantigen Ausführung des bauzeitlichen Holzwerks abweicht. Daher fällt die Ausführungsqualität vom bauzeitlichen Holzwerk ab. Auch der Bodenbelag wurde eher unsensibel ersetzt.



Abb. 50 Bad im OG.

### 3.3.11 Zimmer Südwest, OG (Raum 13)

Der Bodenbelag wurde erneuert und sämtliche Wände weiss gestrichen. Das Holzwerk weist unterschiedliche, teilweise gemaserte Anstriche auf.

Der Restauratorenbericht nennt eine Versetzung des Türrahmens, unter dem Spuren einer polychromen, gesprenkelten Tapete gefunden wurden.<sup>67</sup> Die ursprüngliche Position des Türrahmens verweist auf die Baupläne, welche die Erschliessung des Dachstocks mit einer Treppe von diesem Zimmer aus vorsieht und nicht über die Galerie, wie die Treppenführung heute, verläuft.

### 3.3.12 Halle OG, Galerie (Raum 1)

Sämtliche Wandfüllungen wurden mit aufgezo- genem, weiss gestrichenem Gewebe überarbeitet. Das Holzwerk weist an verschiedenen Bauteilen dunkle Rückstände von früheren, dunkleren Fas- sungen auf. Im Sockelbereich im Südwesten sind blaugüne Farbrückstände einer früheren, jedoch nicht bauzeitlichen und etwas unsorgfältig ausge- führten Fassung auszumachen.

Der Handlauf des Treppengeländers sowie der Türrahmen zum Zimmer Südwest wurden erneuert, auch die Treppenstufen wurden zu einem späteren Zeitpunkt aufgedoppelt.<sup>68</sup>

<sup>67</sup> Ebd., S. 46.

<sup>68</sup> Ebd., S. 28.

## 4. Die Villa Fallet öffentlich machen

### 4.1 Ein Haus zeigen – die Villa Fallet als Ausstellungsobjekt?

Das Öffentlich-Machen und die Erarbeitung eines Ausstellungskonzepts sind kuratorische Aufgaben; ich nenne sie gerne das «Zeigen». Architektur kann jedoch nicht gezeigt werden wie ein Objekt, das auf einen Sockel gesetzt wird. Das Gebäude wurde bereits platziert, das «Zeigen» aber kann trotzdem bewusst gesteuert werden.

Der Aufgabe des «Zeigens» eines Baudenkmals ordne ich Aspekte des Öffentlich-Machens und der Wissensvermittlung zu, wobei sich denkmalpflegerische, konservatorische, kuratorische und auch architektonische Konzepte vereinen.

Dazu müssen die Forschungs-, Pflege- und Erhaltungsmaßnahmen in Angriff genommen und aufeinander abgestimmt werden.

Noch ist die Form des Öffentlich-Machens für dieses Haus nicht festgelegt. Wichtig ist, dass das Angebot möglichst viele Menschen erreicht. Eine museale Nutzung ist angedacht; weitere Nutzungsideen, wie Ferien im Baudenkmal oder eine Artists Residency, stehen im Raum. In Bezug auf die beachtliche Bedeutung des Gebäudes schätze ich einen möglichst hohen Grad an öffentlicher Zugänglichkeit als legitimen Anspruch ein, was eine museale Nutzung respektive eine Nutzung mit Ausstellungcharakter erfüllen kann. Ein guter

Moment also, um sich grundsätzlichen Fragen zu widmen, auf einer Metaebene wie auch ganz konkret und objektbezogen.

### 4.2 Eine museale Nutzung ohne Übernutzung

Die Villa Fallet, ein Haus, welches für L'Éplattenier und seine Studierenden die Möglichkeit bot, ihr baukünstlerischen Können anzuwenden und ein Gesamtkunstwerk entstehen zu lassen, ist in erster Linie ein privates Wohnhaus mit Atelier. Es wurde nicht für eine öffentliche Nutzung konzipiert. Eine Nutzungsänderung führt zur Änderung der Bestimmung des Gebäudes und damit möglicherweise zu einem Kohärenzverlust. In diesem Zusammenhang schreibt die Architekturhistorikerin Françoise Choay in ihrem Buch *Das architektonische Erbe, eine Allegorie* von einem Wirklichkeitsverlust durch eine neue Nutzung.<sup>69</sup> Diesem Problem sollte in den Massnahmenkonzepten soweit es geht Rechnung getragen werden. Mögliche Ansätze, welche den Charakter als Privathaus stützen, weisen auf schlichte, bescheidene Eingriffe und auf eine niedrigere Frequenz von Besucherinnen und Besuchern.

Es darf auch Bereiche geben, welche unangetastet bleiben und dadurch einen der Wohnnutzung entsprechenden Charakter beibehalten. So beispielsweise in Keller- und Dachgeschoss. Solche Lücken in der Renovation zeigen das real gealterte Material und einen ehemaligen Zustand, aber auch einen Teil der ursprünglichen Bauweise und Ausführung, beispielsweise der Haustechnik.

Idealerweise sollten die Raumgefüge so belassen werden, wie sie sind, selbst wenn dies beispielsweise im Erschliessungsbereich bei einer öff-

---

<sup>69</sup> Choay 1997, S. 19.

fentlichen Nutzung zu Engpässen führen kann. Ausstellungen im Gebäude sollten dieses in ihrer Dichte nicht überfrachten. Es darf auch Lücken geben, damit der Raum in seinen Dimensionen und seiner Materialität erfahrbar bleibt. Eine Modernisierung der Infrastruktur sollte moderat und diskret ausfallen und darf die visuellen Aspekte des Hauses nicht beeinträchtigen. Wo interessant und möglich, soll die ursprüngliche Haustechnik gezeigt werden, beispielsweise Lichtschalter und Steckdosen. Das Bad im OG, welches vermutlich in den 1960er-Jahren saniert wurde und somit auch auf den Wandel und die Veränderungsprozesse des Wohnhauses verweist, sollte in ebendiesem Zustand belassen werden. Das Beibehalten einer solchen früheren Massnahme ermöglicht das Aufzeigen der stetigen Modernisierungsbestrebungen, welche zum Alterungsprozess eines genutzten und belebten Gebäudes dazugehören.

Das Gebäude sollte demzufolge nicht mit übermässigen Massnahmen für eine Nutzung für grosse Besucherzahlen überlastet werden. Die Qualität liegt darin, die Strukturen und die intime Atmosphäre des Privaten weitmöglichst zu erhalten.

### 4.3 Ein gebautes Artefakt – ohne musealen Rahmen

Ein Haus bietet den Menschen grundsätzlich Schutz vor Wetter und Umwelteinflüssen. Es schafft Raum für Rückzug und ermöglicht eine Unterscheidung zur Aussenwelt von verschiedenen Stufen der Privatsphäre. Ein Haus ist aber auch ein von Menschen gestaltetes Werk, welches in seiner Form und Ausgestaltung einen künstlerischen

Ausdruck aufweisen kann. Konstruktion, Form, Material, Proportionalität, Farbe und Zierelemente bestimmen den Ausdruck, zusammen mit der Bildung und Anordnung von Räumen, also mit der Strukturierung der Leere.

In Umkehrung zum Kunstwerk, das in der Regel eine objekthafte Form hat, kann das architektonische Werk begangen und von aussen und innen erfahren werden. Will man ein Gebäude physisch erfahren, seinen Raum erspüren, ihn durchschreiten und in der Bewegung von verschiedenen Orten aus betrachten sowie seine Materialität sehen und fühlen, seine Farbigkeit in wechselnden Lichtstimmungen erleben und seine Dimensionen mit dem eigenen Körper in Beziehung setzen, so passiert dies direkt in und am Werk. Ein Haus passt in kein Museum hinein, es sprengt jeden schützenden Rahmen, indem es, analog zu einem Kunstwerk im Museum, seine Wirkung und Bedeutung fern vom Tosen des Alltags entfalten kann.<sup>70</sup> Das Bauwerk stellt sich im Gegensatz dazu quasi selber aus, es ist gewissermassen die Ausstellung.

Die Frage, wie ein Gebäude gleichsam eine Ausstellung beherbergen kann, obwohl es selber das zu beherbergende Ausstellungsgut verkörpert, stellt sich bei der Villa Fallet besonders dringlich, weil auch ein Umgang mit dem Verlust, mit den Fehlstellen gefunden werden muss.

Der Rahmen, den ein Museum um die Ausstellungsgüter legt, bietet einen isolierten räumlichen Betrachtungsort wie auch eine institutionelle Einbettung der gezeigten Artefakte. In diesem Zusammenhang möchte ich heraus Schälen, was sich verändert, wenn dieser Rahmen wegfällt respektive mit dem Ausstellungsgut zusammenfällt. Die Kunstpädagogin und Germanistin Eva Sturm untersucht in ihrem Buch *Im Engpass der Worte* das Museum als Sprachraum. Sie bezeichnet das Museum als «Rahmungs-Institution», in dem «Welt-Ausschnitte» konstituiert werden. Das Museum schafft und erschliesst Wahrnehmungsfelder zwischen Dingen und Sachverhalten, die zuvor nicht unbedingt in Zusammenhang standen. Kontexte

<sup>70</sup> Brian O'Doherty beschreibt in seinem Aussatz «Inside the white cube» 1976 das Phänomen der Kunstbetrachtung im

weissen Ausstellungsraum, losgelöst von allen Einflüssen der Alltagswelt. Vgl. O'Doherty 1996, S. 9-13.

und Neu-Ordnungen werden geschaffen, und es werden Schienen für eine Lektüre gelegt.<sup>71</sup>

«Man erwartet, dass die Ordnung der Dinge in Museen keine willkürliche, sondern eine, in irgendeiner Weise notwendige ist und dass diese, wenn nicht ganz aktuell, so doch wenigstens traditionell verlässlich und sinnvoll ist.»<sup>72</sup>

Um Werke und Werkzusammenhänge zu betrachten, bietet das Museum einen schützenden Raum, in dem Werkbetrachtungen gesteuert, inszeniert und besprochen werden können. Das Museum als Rahmen bietet einen Zwischenraum, zwischen Aussenwelt und Artefakten, Ausstellungsinhalt und Diskurs. Dieser Zwischenraum ist wichtig, damit die Werke an und für sich zur Geltung kommen und damit sie in Bezug zueinander gelesen werden können; damit zwischen den Werken und den Betrachtenden nichts ist, was eine ungewollte Verfremdung hinzufügen würde.

Kommt dem Gebäude selbst die Rolle zu, Artefakt zu sein, entsteht eine andere Disposition der Betrachtung. Es ist quasi eine Umkehrung. Man betrachtet nicht ein Objekt, sondern befindet sich darin. Man kann sich durch das Gebäude hindurchbewegen, um es zu erfahren und betrachten.

«that the specific property of architecture – the feature distinguishing it from all other forms of art – consists in working with three dimensional vocabulary which includes man. Painting functions in two dimensions, even if it can suggest three or four. Sculpture works with three dimensions, but man remains apart, looking from the outside. Architecture however, is like a great

hollowed-out sculpture inside which the human being enters, walks and lives.»<sup>73</sup>

Ein Gebäude als Museum ermöglicht ein immersives Eintauchen in das Werk, in den Raum, den es bezeichnet. Durch seine Begrenzung, isoliert von allen anderen Einflüssen, reduziert auf alle wahrnehmbaren Aspekte, die dieser Raum produziert, kann eine solche Erfahrung vielleicht vergleichbar sein mit dem Eintauchen in den Wald, in dem man sich verlieren kann und dabei den Bezug zur Aussenwelt gänzlich verliert, wie Marie Gaitzsch es im Zusammenhang mit den Exkursionen der Studierenden des Cours supérieur beschreibt, die von L'Éplattenier losgeschickt wurden, um im Wald ihre Erfahrungen mit der Natur zu machen (vgl. S. 17).<sup>74</sup>

Das Gebäude schafft eigene Gesetzmässigkeiten für seine Betrachtung. Es schreibt gewissermassen eine Choreografie der Betrachtungsperspektiven vor und lockt die Betrachterinnen und Betrachter auf eine Entdeckungsreise durch das Gebäude hindurch. Es lässt verschiedene Perspektiven entdecken, die unterschiedliche Raumeindrücke eröffnen. Ein «Ordnen und Inszenieren» des Gebäudes ist jedoch nicht in der Weise möglich, wie in einem Museum Werke nach wissenschaftlichen, didaktischen und ästhetischen Kriterien möglichst «neutral» ausgestellt werden. Die Kunst des Ausstellens stellt hier andere Anforderungen. Die Auslegeordnung ist durch das Gebäude festgesetzt, trotzdem kann der Blick geleitet werden. Es müssen spezifische Formen des Zeigens erarbeitet werden, welche der Logik des Gebäudes folgen und so eine Narration entwickeln. Dabei sind die getätigten Eingriffe am Gebäude entscheidend für die Entwicklung einer möglichst vielfältigen, deutungsoffenen Narration, die verschiedene Erzählstränge und Betrachtungen ermöglicht. Eine solche Deutungsoffenheit beschreibt Alois Riegl 1903 in seinem Aufsatz *Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine*

<sup>71</sup> Vgl. Sturm 1996, S. 19.

<sup>72</sup> Ebd., S. 20.

<sup>73</sup> Zevi 1959, S. 10 f.

<sup>74</sup> Vgl. Gaitzsch 2022, S. 199.

*Entstehung*,<sup>75</sup> indem er von einem Kunstbegriff ausgeht, der sich von den individuellen Zugängen und Erwartungen an die Kunst definiert und mit der Zeit wandelt:

«Anforderungen an den modernen Kunstwert wechseln von Subjekt zu Subjekt und von Moment zu Moment. Es gibt keinen ewigen Kunstwert.»<sup>76</sup>

Dieses Statement impliziert neben der individuellen Rezeption auch eine ephemere Wirkung unserer Eingriffe, welche unumgänglich unserem Zeitgeist entsprechen. Etwas pragmatischer beschreibt Georg Dehio das Phänomen der zeitlich beschränkten Richtigkeit denkmalpflegerischer Massnahmen noch konkreter in seiner Festrede zum Geburtstag des Deutschen Kaisers 1905.

«Unsere heutigen Künstler sind die ersten, die vor 40 oder 70 Jahren ausgeführte Restaurationen samt und sonders für mangelhaft erklären; woher haben sie die Gewissheit, dass die ihrigen die Kritik aushalten werden?»<sup>77</sup>

Daher gilt es, bei gewünschten Modernisierungen den Gedanken an die Schnelllebigkeit unserer Gewissheiten und unseres Schönheitsempfindens zu berücksichtigen. «Denn wir konservieren ein Denkmal nicht, weil wir es für schön halten, sondern weil es ein Stück unseres nationalen Daseins ist», wie Dehio weiter in seiner Festrede festhält.<sup>78</sup> Daher kann es auch nicht in erster Linie darum gehen, etwas Schönes herzustellen, sondern der Fokus soll auf dem Bewahren und auf dem Vermitteln der dem Denkmal eigenen Werte

liegen. Dabei geht es konkret darum, die ganze Baugeschichte zu respektieren und zu zeigen.

Der museale, institutionelle Rahmen bietet aber nicht nur diese räumliche Disposition zwischen den Werken, dem Publikum und der Außenwelt, er schält das (Bau-)Werk aus dem Meer unzähliger Werke heraus, da ein Museum als Bildungsinstitution aus bürgerlichen Bestrebungen der Aufklärung hervorgeht und eine solide Legitimationshoheit darstellt. Bei einem Museum als öffentlicher Institution wird ein gewisser Vorsprung an Wissen und Kenntnis vorausgesetzt und erwartet. Das Publikum verspricht sich eine vorgeordnete Denk- und Argumentationsweise, die zumindest in hohem Masse gesichert ist und aus einem Wissen resultiert, das überprüft, seriös, korrekt, rational bzw. tradiert ist. Bei einem Bau- und Denkmal verkörpert die Denkmalpflege bis zu einem gewissen Grad die institutionelle Legitimationshoheit; allerdings kann sie die kuratorischen Konzepte nur bedingt steuern, da die Betreuung durch die Denkmalpflege hauptsächlich als «Bauberatung» vorgesehen ist.

In einem Gebäude, das über die Jahre naturgemäss einem fortlaufenden Veränderungsprozess unterliegt, hat nicht alles, was sichtbar ist, Vorzeigecharakter, und andererseits ist nicht alles, was interessant ist, sichtbar. Da dieses «Ordnen» im Falle eines Gebäudes nicht in derselben Konsequenz, wie Sturm dies beschreibt, vorgenommen werden kann, werden die konservatorischen, restauratorischen und baulichen Massnahmen umso wichtiger; nicht nur in einem denkmalpflegerischen, bewahrenden Sinne, sondern auch im Kontext des «Zeigens». Mit Françoise Choay kann der Bogen von den Bedingungen des Ausstellungsmachens zur Denkmaltheorie geschlagen werden. Bezeichnenderweise schreibt sie, das Wesen des Denkmals liege in der Beziehung zur gelebten Zeit und zur Erinnerung oder, anders gesagt, dass heute Bezüge hergestellt werden soll-

<sup>75</sup> Alois Riegl, *Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung*, Wien 1903.

<sup>76</sup> Riegl 1988, S. 46.

<sup>77</sup> Dehio hielt diese Rede vor und für den Kaiser und betont in diesem Zusammenhang das Nationale. Heute würden

wir an dieser Stelle von Kulturerbe sprechen. Vgl. Dehio 1988, S. 100.

<sup>78</sup> Ebd., S. 92.

ten, welche die Relevanz, die das Baudenkmal heute hat, herleiten.<sup>79</sup>

«Der Sinn des Denkmals liegt darin, einen in der Vergangenheit untergegangenen Ausschnitt des Vergangenen zu neuem Leben zu erwecken.»<sup>80</sup>

Die von Choay genannte Beziehung des Denkmals zur aktuellen Zeit ist jedoch nicht per se existent, sie muss erarbeitet, oder, in Dehios Worten, geistig und körperlich ausformuliert werden.

## 4.4 Eine institutionelle Rahmung für die Villa Fallet?

Wird das Baudenkmal zum Museum, stellt sich die Frage, was für ein Museum es werden soll. Nach Sturm wird einem Museum als wissenschaftlich fundierter bedeutungsstiftender Institution eine beachtliche Legitimation und Deutungs-hoheit zugeschrieben. Es wird davon ausgegangen, dass in einem Museum gesichertes Wissen vermittelt wird. Dabei geht sie vom Museum als staatliche oder zumindest öffentliche Institution aus. Zu beobachten ist, dass Museumsgründungen in den letzten Jahren stetig zugenommen haben. Dies ist nicht zuletzt dem Streben nach Bedeutung zuzuschreiben. Doch können die vielen kleineren Museen dem Anspruch nach gesichertem

Wissen tatsächlich gerecht werden, oder wird die Bezeichnung als Museum durch die vielen Neugründungen verwässert? Nach dem Amt für Statistik gibt es in der Schweiz 1081 Museen.<sup>81</sup> Gemäss des internationalen Museumsrats ICOM lautet die Definition eines Museums folgendermassen:

«eine nicht gewinnorientierte, dauerhafte Institution im Dienst der Gesellschaft, die materielles und immaterielles Erbe erforscht, sammelt, bewahrt, interpretiert und ausstellt. Öffentlich zugänglich, barrierefrei und inklusiv, fördern Museen Diversität und Nachhaltigkeit. Sie arbeiten und kommunizieren ethisch, professionell und partizipativ mit Communities. Museen ermöglichen vielfältige Erfahrungen hinsichtlich Bildung, Freude, Reflexion und Wissensaustausch.»<sup>82</sup>

Ob jedes Museum die Gesamtheit der in der Definition genannten Eigenschaften erfüllt und damit dem hohen Legitimationsanspruch entspricht, wäre zu prüfen. In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, ob jede Dauerausstellung als Museum bezeichnet werden soll. Schlussendlich verweist die Bezeichnung als Museum auf eine Institution, die nicht nur ausstellt, sondern auch erforscht, sammelt und bewahrt.

Vielleicht können wir Eva Sturm auch so verstehen, dass die institutionelle Rahmung vor allem zur Glaubwürdigkeit einer geordneten, sinnstiftenden Werkzusammenstellung und eines legitimierten Diskurses beiträgt; ein begehrtter Anspruch, der jedoch nicht von jedem als Museum bezeichneten Ausstellungsort vollumfänglich eingelöst werden kann.

<sup>79</sup> Vgl. Choay 1997, S. 15.

<sup>80</sup> Ebd., S. 22.

<sup>81</sup> Anzahl der Museen 2021, publiziert beim schweizerischen Amt für Statistik.

<sup>82</sup> Vgl. Bundesamt für Statistik, Museen.

So stellt sich auch bei der Villa Fallet die Frage, ob die Bezeichnung als Museum die richtige ist respektive welchen Öffentlichkeitscharakter die Villa Fallet erhalten soll und welche Organisationsform sich dazu am besten eignet. Bei diesen Überlegungen spielt auch der Zusammenhang der Villa Fallet als Einzelobjekt, in Verbindung mit anderen Baudenkmalern, eine Rolle; unterschiedliche Bezüge können zu den benachbarten Bauten von Jeanneret oder Chapallaz hergestellt werden, aber auch zu Bauten, die mit dem «Style sapin» in Verbindung gebracht werden. Gleichermassen ist die Villa Fallet Teil des Gesamtkontexts der baukünstlerischen Hervorbringungen der Uhrenstadt, welche quasi als «urbanes Museum» betrachtet werden kann.

Neben der Gesamtkonzeption des «plans d'alignements», welcher noch heute einen Grossteil des Stadtbildes bestimmt, bilden einzelne Baudenkmäler und Museen ein Netzwerk von baulichen und künstlerischen Hervorbringungen der Uhrenstadt. Demzufolge drängt sich ein Gesamtkonzept der Vermittlung auf, welches die Publikumsansprache genauso wie die Organisationsform und die Finanzierung beinhaltet. Das Netzwerk ist aktuell ein Verbund heterogen organisierter Einzelobjekte. Die Baudenkmäler werden durch das Office de Tourisme in einen Kontext gesetzt und durch Führungen vermittelt.

Trotzdem stellt sich die Frage, wie eine zukünftige institutionelle Bindung der Villa Fallet aussehen könnte. Sie befindet sich bereits in einem Netz aus bestehenden und künftig möglichen institutionellen Anbindungen:

- **Die Stadt La Chaux-de-Fonds** ist Besitzerin der Villa Fallet. Bisher ist sie weder operativ noch strategisch aktiv. Sie überträgt die Aufgabe der Restauration und des «Öffentlich-Machens» der Association Villa Fallet.
- **Die städtische Denkmalpflege** ist durch eine Denkmalpflegerin, die ein Amt im Vorstand der Association Villa Fallet ausübt, vertreten

und hat dadurch Einsicht und Einfluss in der Steuerungsgruppe.<sup>83</sup> Die städtische Denkmalpflege betreut zudem weitere Objekte, die im «Style sapin» realisiert worden sind, wie das Krematorium (Rue de la Charrière 104; KGS-DS Nr. 3960) und das Appartement Spillmann (Rue du Doubs 32; KGS-DS Nr. 10113). Sie möchte diese Werke gemeinsam zeigen und vermitteln. Es handelt sich um die einzigen verbleibenden Bauten, die vom Cours supérieur d'art, der Nouvelle Section oder den Ateliers d'Art réunis im «Style sapin» realisiert wurden. Weiter bietet die städtische Denkmalpflege Führungen an, die über das Office de Tourisme koordiniert werden.

- **Die Kantonale Denkmalpflege**, OPAN, hat bisher keine aktive Funktion im Zusammenhang mit der Villa Fallet.
- **Die Association Villa Fallet** wurde von der Stadt beauftragt, die Villa Fallet öffentlich zugänglich zu machen, die Restaurierungsarbeiten strategisch und operativ zu begleiten und Vermittlungsarbeit zu leisten. Ihr Vorstand besteht aus einer Gruppe von Expertinnen und Experten. Darin sind u.a. Mitglieder der lokalen Denkmalpflege und des Kunstmuseums vertreten.
- **Kunstmuseum:** Die Villa Fallet ist über die Präsidentin des Vereins, Marie Gaitzsch, die auch Konservatorin im städtischen Kunstmuseum ist, mit diesem verbunden. Inhaltlich ist diese Verbindung interessant, da das Museum in seiner Sammlung Werke besitzt, die dem «Style sapin» zugerechnet werden. Hierzu wurde bereits geforscht und geschrieben, und es gab mehrere Ausstellungen zum «Style sapin» und über den Architekten René Chapallaz.
- **Die Kunstschule EAA:** Es gibt keine offizielle Anbindung. Die Sammlung der Kunstschule beinhaltet auch Archivalien des Cours supérieur d'art. Workshops mit den Studierenden wurden bereits durchgeführt.

<sup>83</sup> Vgl. Interview: La Villa Fallet, un bâtiment emblématique à valoriser - Sylvie Pipoz, auf der Website der Villa Fallet.

- **Maison Blanche:** In unmittelbarer Nachbarschaft befindet sich die Maison Blanche, die als separates Kleinmuseum von einem Verein getragen wird.
- **Das Office de Tourisme** vermittelt die Baudenkmäler einem breiten Publikum, indem es Führungen organisiert und koordiniert, welche über eine Website publik gemacht werden.<sup>84</sup>

Aktuell wird die Verantwortung für das Haus und für die öffentliche Repräsentation von der Association Villa Fallet getragen. Der Verein leistet interdisziplinäre und professionelle Arbeit. Die fachliche Expertise kristallisiert sich hier. Obwohl der Verein mit konkreten Aufgaben betraut ist, hat ein privater Verein jedoch nicht dieselbe Legitimation wie eine institutionelle Instanz. Zudem ist der Verein nicht Besitzer der Liegenschaft und dadurch auch in seiner Handlungsfähigkeit eingeschränkt. Gegen aussen tritt der Verein durch eine Website in Erscheinung, es gibt aber keine sichtbare offizielle, institutionelle Förderung oder Absicherung. Über die Website ist nicht deutlich erkennbar, in welchem Rahmen, mit welchen ethischen und wissenschaftlichen Standards gearbeitet wird und wie der Verein mit der Stadt als Besitzerin und mit der Denkmalpflege verbunden ist. Der Verein ist fachlich interdisziplinär und solide aufgestellt, die Aufgaben sind jedoch für ein ehrenamtliches Gremium von beachtlichem Ausmass: Sie reichen von der strategischen und operativen Leitung der restauratorischen Untersuchungen über die Verantwortung des Öffentlich-Machens und die Vermittlung bis hin zur Mittelbeschaffung.

Die städtische Denkmalpflege bietet Führungen an, die durch das Tourismusbüro koordiniert werden. In diesen Angeboten widerspiegelt sich der Gedanke des Netzwerks; die Führungen werden teilweise in Paketen mit unterschiedlichen Themenschwerpunkten zusammengefasst. Die Denk-

malpflege ist als Institution in der Öffentlichkeit nicht sichtbar präsent, sie betreibt keine eigene Website, welche ihre Leistungen aufzeigen und ausweisen würde.

Das Kunstmuseum wie auch die Kunstschule EAA haben in ihren Archiven und Sammlungen Archivalien, die dem «Style sapin» und dem Cours supérieur zugeordnet werden können. Beide Institutionen sind der Forschung verpflichtet. Informell besteht ein Austausch, es stellt sich aber die Frage, ob eine enge und öffentlich sichtbare Zusammenarbeit oder gar eine offizielle Verbindung eine produktive und sinnstiftende Basis bieten könnte.

Einen interessanten Vergleich möglicher institutioneller Anbindung bietet der Pavillon Le Corbusier in Zürich. Um eine professionelle kuratorische Leistung zu garantieren, hat die Stadt Zürich als Besitzerin des Pavillons 2019 das Museum für Gestaltung<sup>85</sup> mit der kuratorischen Leitung des Pavillons beauftragt. Die Anbindung an die Zürcher Hochschule der Künste löst die in Kap. 4.3 beschriebene Problematik des Kleinmuseums, das kaum alle Aspekte der Definition eines Museums einhalten kann, indem sie sowohl einen institutionellen Legitimationsrahmen als auch eine Anschlussmöglichkeit zu Forschung und Lehre gewährleistet. Dadurch können inhaltliche Erwartungen wie Sammlungspflege und Forschungstätigkeit eingelöst werden. Zudem ist der Pavillon somit organisatorisch in eine grössere Infrastruktur eingebettet, was für zahlreiche praktische Aufgaben eine Erleichterung darstellt.

Die räumliche Nähe der Villa Fallet zur Maison Blanche, die bereits als Museum geführt wird, bietet sich an. Die beiden Häuser sind inhaltlich miteinander verbunden. Es drängt sich auf, die Nähe der beiden Gebäude in den kuratorischen Konzepten zu nutzen: Beide Häuser zeichnen den Werdegang des Architekten Charles-Édouard Jeanneret-Gris – Le Corbusier – nach. Beide zeigen aber trotz der nur wenige Jahre auseinander-

<sup>84</sup> Vgl. Website: Jura trois lacs, Pays de Neuchâtel, Patrimoine culturel. <https://www.j3l.ch/fr/P96456/a-faire/culture-musees/patrimoine-culturel/> (Zugriff: 31.7.2024)

<sup>85</sup> Das Museum für Gestaltung ist Teil der Zürcher Hochschule der Künste.

liegenden Bauzeit sehr unterschiedliche Etappen seines Werdegangs auf; sie artikulieren sich anders und weisen auch einen unterschiedlichen Erhaltungszustand auf. Der Entstehungskontext ist jeweils ein anderer. Die beiden Villen haben das Potenzial, den Epochensprung, aber auch die Art und Weise der Restaurierung und des Zeigens komplementär und ergänzend darzustellen. Gemeinsam könnten sie mit einem Zweiticket einen attraktiven, kombinierten Museumsbesuch ermöglichen. Zudem könnten die Besucherinnen und Besucher ihre Exkursion mit einem Augenschein der Villen Jacquemet und Stotzer kompletieren.

Die Villa Fallet ist bereits gut vernetzt. Bestehende Beziehungen zu anderen Institutionen lassen sich theoretisch weiter intensivieren. Eine sichtbare Bindung an eine grössere Institution würde den Verein in Bezug auf die Legitimation sowie in organisatorischen Belangen entlasten. Das Netzwerk zu bewirtschaften und bestmöglich zu nutzen aber ist eine zeitintensive Aufgabe. Leider sind die personellen und finanziellen Ressourcen auch bei den Partnerinstitutionen limitiert, weshalb das vorhandene Potenzial aktuell nur bedingt ausgeschöpft wird.

Mit diesen Ausführungen möchte ich die Frage der Organisationsform und der kuratorischen Verantwortung anstossen und drei Empfehlungen in den Raum stellen:

Nach Abschluss der Instandsetzung wäre eine Zusammenführung mit dem Verein Maison Blanche zu überprüfen. Im Unterschied zur Villa Fallet ist der Verein Maison Blanche auch Besitzerin der gleichnamigen Liegenschaft. Trotzdem könnte ein einziger Verein, er müsste jedoch einen neuen Namen bekommen, auch die kuratorische Leitung und die Verwaltung der Villa Fallet übernehmen. Dies würde vor allem zu administrativen und organisatorischen Erleichterungen führen, zu gewährleisten wäre in diesem Fall die oben genannte Differenz in den Ausstellungskonzepten.

Auch eine offizielle Zusammenarbeit mit dem Musée des beaux-arts in La Chaux-de-Fonds wäre denkbar. Das Museum würde einen idealen

institutionellen Rahmen schaffen, welcher eine professionelle kuratorische Betreuung und eine gesicherte Legitimation bieten könnte. Zudem würde diese Zusammenarbeit die Koordination von Ausstellungen und Programmen erleichtern.

Ein etwas gewagter Gedanke wäre gar, beide Bauten, die Maison Blanche und die Villa Fallet, unter die kuratorische Obhut des Musée des beaux-arts zu stellen.



# 5. Erinnern

## 5.1 Die Einmaligkeit des Echten

Das architektonische Werk als Baudenkmal ist weit mehr als ein Zeugnis für das ästhetische Schaffen seiner Bauzeit. Es gibt Aufschluss zum bauzeitlichen Stand der technischen Entwicklung und liefert Informationen über Baumaterialien und deren Herkunft, Fertigung und Erschwinglichkeit. Weiter liefert es Informationen zum Lebensalltag seiner Bewohnerinnen und Bewohner, indem es deren räumliche Wohn- und Arbeitsumgebung abbildet. Durch seine Volumetrie, sein Raumprogramm, seine Materialität und seine baukünstlerische Ausformulierung bildet es somit einen zeittypischen kulturellen und sozialen Habitus ab. In diesem Zusammenhang zeigt die Villa Fallet die Lebensrealität eines Typus von Uhrenfabrikant als Kleinunternehmer, wobei die Geste, dass Fallet sein Haus von Studierenden der Kunstklasse bauen liess, vielleicht als typische Haltung eines kulturrainen Kleinunternehmens im Kontext der florierenden Uhrenstadt verstanden werden kann.<sup>86</sup>

Als festes, materielles Zeugnis verkörpert das Gebäude im Unterschied zu Text- oder Bilddokumentationen seine Geschichte und seine Veränderungsprozesse unverfälscht und authentisch. In der physischen Präsenz des (gealterten) Gebäudes verschränken sich zahlreiche unterschiedliche Informationsstränge, die zeitgleich erfahrbar sind

und auf diverse Sachverhalte verweisen können. Folglich geht es bei der Erhaltung eines Baudenkmals um weit mehr als um den Baustil oder um das vorherrschende Schönheitsempfinden während der Entstehungszeit.

Die Erfahrung beim Begehen und Betrachten eines Gebäudes ist unbestritten unvergleichbar mit jeglicher anderen Darstellungsform, wie etwa der fotografischen Dokumentation, der Beschreibung oder einem analogen oder digitalen Modell. Sie ist bei jedem Besuch neu und anders. So ermöglicht die materielle Präsenz eines Gebäudes ein ganzheitliches Verstehen sowie ein vielschichtiges Nachzeichnen und Erinnern einer vergangenen Zeit.

Um das Wesen und den Wert eines singulären Werks zu beschreiben, beziehe ich mich gern auf Walter Benjamin, der sich in seinem 1935 verfassten Aufsatz «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit» mit der Diskrepanz zwischen Original und technisch reproduzierten Artefakten auseinandersetzt. Was er über die Einzigartigkeit, die Unwiederbringlichkeit und die Wahrnehmung von Kunstwerken schreibt, ist indirekt auch auf Bauwerke übertragbar. Er trifft die Thematik, indem er die Wirkung von originalem Ausdruck und Materialität beschreibt und mit dem Erscheinungsbild von technisch Reproduziertem vergleicht. Den Ausdruck des Echten, Originalen, welches Machart, Materialität und das durch die Zeit Erlebte verkörpert, bezeichnet Benjamin als «Aura». Sie transportiere die Gesamtheit der Sinneseindrücke, die uns das originale Werk offenbart. Diese Aura sei einmalig und dem «Echten» zuzuschreiben.

«Das Hier und Jetzt des Kunstwerks – sein einmaliges Dasein an dem Orte, an dem es sich befindet. An diesem einmaligen Dasein aber und an nichts sonst vollzog sich die Geschichte, der es

---

<sup>86</sup> Vgl. Kap. 2.4 Mäzene und Bildungsinstitutionen prägen das kulturelle Umfeld.

im Laufe seines Bestehens unterworfen gewesen ist».<sup>87</sup>

Auch wenn grundsätzlich alles, was ein Mensch tut, von einem anderen wiederholt werden könne, so Benjamin, sei das Werk doch einmalig. Das Gefüge der Materialität dieses Werks trage die Spuren des Vergangenen. Die Geschichte habe sich in der Patina eingeschrieben, festgesetzt. Das Hier und Jetzt des Originals mache seine Echtheit aus.<sup>88</sup> Weiter schreibt er, der gesamte Bereich der Echtheit entziehe sich grundsätzlich der Reproduzierbarkeit. Dem Reproduzierten fehle die Aura des Echten in allen Facetten: Das Echte sei ungekünstelt, in seinem Schaffungsprozess entstamme es einer selbstverständlichen, spontanen Macht. Die handwerklichen und künstlerischen Fertigkeiten verdanke sich einer sicheren Hand (nicht einer kopierenden), das Material würde entsprechend der Umstände und Möglichkeiten der Situation beim Entstehungsprozess gewählt, der Alterungsprozess mache auf die durchlebte Zeit des Gegenstandes aufmerksam. Weder eine Beschreibung noch eine Fotografie könnten das Echte vollständig erfassen. Das Echte sei im Material eingeschrieben und beinhalte alles, von der materiellen Lebensdauer bis zum geschichtlichen Zeugniswert. Reproduktionen gefährdeten durch das Fehlen der Alterungsprozesse und der erfahrenen Geschichte die Wahrnehmung einer Sache, andererseits hätten neue Dokumente Bestand, wenn die Existenz des Ursprünglichen gefährdet sei.<sup>89</sup>

Mit Alois Riegl könnten wir im Zusammenhang mit dem Zeigen des gealterten Bestandes auch von «Alterswert» sprechen. Dieser spiele eine wesentliche Rolle für die Betrachtung und Rezeption eines grossen Publikums, da uns die Aura des gealterten Werks berühre. Dazu sei kein Fachwissen notwendig. Die breite Resonanz unterstütze die Legitimation des Baudenkmals.<sup>90</sup> Der «Ge-

schichtswert» ist ein Begriff, der sich im Vergleich zum Alterswert stärker auf die wissenschaftliche Verortung bezieht, auch er verlangt nach dem Echten und Unveränderten, damit die Zeugenschaft und die Nachweisbarkeit glaubhaften Zeugniswert erlangen.<sup>91</sup>

Stellen wir die anstehenden Fragen nach dem Umgang mit den Fehlstellen in der Villa Fallet in diesen Kontext, so erscheinen alle Bestrebungen nach nachbildenden Interpretationen oder nach Rekonstruktionen fragwürdig, da einerseits sehr wenig Befunde Aufschluss zum Gewesenen geben und andererseits das Echte in keiner Weise wiederhergestellt werden kann.

## 5.2 Die Vergangenheit als Schlüssel zur Gegenwart

Menschen haben ein starkes Verlangen, ihre Vergangenheit kennenzulernen und zu verstehen. Das Vergangene kann ein Schlüssel sein, die Welt, in der wir leben, an die wir viele Fragen haben, die schwer zu begreifen ist, besser zu verstehen. Das Funktionieren unserer Gesellschaft ist nicht etwas, das heute entstanden ist oder das unsere Eltern gemacht haben, es hat eine viel längere, komplexe Geschichte. Die Nachvollziehbarkeit der Art und Weise, wie die Menschen vor uns an einem Ort gelebt haben, ermöglicht uns ein besseres Verständnis der Komplexität eines Ortes, so wie er heute in Erscheinung tritt. Das Vergangene prägt gewissermassen das Selbstverständnis unserer Welt. Dieses Verständnis erfahren wir nicht nur aus Geschichtsbüchern oder aus der Literatur, sondern gerade aus den Hinterlassenschaften der gebauten Umwelt. Sie konstituieren eine un-

<sup>87</sup> Benjamin 1966, S. 11.

<sup>88</sup> Ebd., S. 12.

<sup>89</sup> Ebd., S. 13.

<sup>90</sup> Riegl 1988, S. 48.

<sup>91</sup> Vgl. ebd., S. 63.

mittelbar erfassbare Vorstellung der Vergangenheit und können in diesem Sinne als identitätsstiftend für die Gegenwart bezeichnet werden.

Eine Aufgabe der Denkmalpflege ist es daher, diese Erinnerungen für uns und kommende Generationen zu bewahren.<sup>92</sup> Dazu muss man sich aber vergegenwärtigen, dass die Denkmalpflege eine neuere Disziplin ist, die sich in einem Prozess der Verhandlung zwischen Theorie und Praxis einpendeln muss und die sich ständig weiterentwickelt. Vieles, was vor einigen Jahren voller Überzeugung gemacht wurde, wird heute mit kritischen Augen betrachtet. Werte und Praxis der Denkmalpflege unterliegen interdisziplinären Diskursen. Dabei durchdringen sich Anliegen aus Wissenschaft, Architektur, Geschichte und Politik, die an und für sich ganz unterschiedliche Methoden und Ziele verfolgen. Auch rechtliche, finanzielle und private Aspekte prägen den praktischen, konkreten Umgang mit Baudenkmalern.

Die Art und Weise, wie durch die Denkmalpflege Erinnerungsbilder geschaffen werden, und welche Werte dabei wichtig sind, wird intensiv diskutiert. Dazu eine Haltung zu entwickeln ist auch bei der Villa Fallet eine zentrale Aufgabe.

Thomas Will, emeritierter Professor für Denkmalpflege und Entwerfen in Dresden, setzt sich in seinem Buch *Die Kunst des Bewahrens – Denkmalpflege, Architektur und Stadt* kritisch mit dem Thema des Erinnerns auseinander. Er hält schon in der Einleitung fest, dass die Denkmalpflege ein nationales Anliegen sei und die Nation im Denkmal oder in dem, was die Denkmalpflege hervorbringt, Halt suchen würde. Er bezeichnet die Denkmalpflege gar als postreligiöse Sinnstiftung<sup>93</sup> und deutet damit die Suche nach dem Verstehen der Welt an, bei der nicht mehr die Religion im Vordergrund steht, sondern für die neue Identifikationswerte geschaffen werden müssen. Dadurch zeigt er die enge Verbindung zwischen Denkmalpflege und gesellschaftlichen Bedürfnissen auf. Er erläutert den Wunsch des Sichtbarmachens einer stabilen Herkunft, nach vertrautem Territorium als

Kompensationserscheinung in einer Welt, in der wir mit einer rasanten Modernisierung und kontinuierlicher Erneuerung unserer Lebensumstände fertig werden müssen.<sup>94</sup> Tatsächlich vermitteln die stummen Zeitzeugen durch ihre Präsenz im (urbanen) Raum das Gefühl einer Beständigkeit, einer Dauerhaftigkeit und Verwurzelung, was nicht durch etwas anderes ersetzt werden kann. Sie ermöglichen, das Verständnis des Gewesenen Schritt für Schritt zu erschliessen. Durch verschiedene Lesarten und Lesetiefen können Menschen mit unterschiedlichem Vorwissen angesprochen werden. Will unterscheidet drei Arten von Erinnerungen: Persönliche Erinnerungen (1) reichen in der Regel nicht zur bauzeitlichen Neuheit und Bedeutung eines Gebäudes zurück, trotzdem kann es als bestehendes gealtertes Gebäude eine individuelle Erinnerung (2) prägen. Damit verbindet sich die Einprägsamkeit der spezifischen Aura eines Gebäudes. Und schliesslich spricht er von der indirekten Erinnerung (3), also der Erinnerung an eine Geschichte, die wir selber nicht erlebt haben. Hier übernimmt das Baudenkmal auch eine Funktion als Medium, oder als Signifikant, welches an verschiedene historische Sachverhalte appelliert.

Dabei hat das Denkmal die Funktion des Übermittels von Geschichte. Es verkörpert das, was geschehen ist, veranschaulicht Vergangenes und schliesst eine Lücke unserer Erinnerung.<sup>95</sup> Das Gebäude wird so zu einem materiellen Zeugen der Geschichte. In ihm kristallisiert sich das Narrativ der Vergangenheit.

Im Kontext La Chaux-de-Fonds als UNESCO-Welterbe spielt die Villa Fallet mit ihren vielfältigen Bezügen zum kulturellen und sozialgeschichtlichen Zeitgeschehen sowie mit ihrem baukünstlerischen Ausweis eine wesentliche Rolle als Puzzleteil im Narrativ der Uhrenstadt.

<sup>92</sup> Internationale Charta von Venedig 1964, 2012, S. 47.

<sup>93</sup> Will 2020, S. 12.

<sup>94</sup> Ebd., S. 13.

<sup>95</sup> Ebd., S. 294-297.

## 5.3 Spannungen im Verhältnis von Theorie und Praxis

Soll das Echte bewahrt und das Gebäude in-standgesetzt werden, befinden wir uns in Bezug auf das praktische Handeln bald in einem Dilemma. Die Positionen, um die dann gerungen wird, können auf die gegensätzlichen Haltungen der Wegbereiter der modernen Denkmalpflege, des englischen Schriftstellers, Malers, Sozialreformers, Kunsthistorikers und Kunstkritikers John Ruskin (1819–1900) und des französischen Architekten, Denkmalpflegers und Kunsthistorikers Eugène Viollet-le-Duc (1814–1879) zurückgeführt werden. Obwohl sich die beiden nie persönlich kennen gelernt haben, entwickelte sich zwischen ihnen eine Art Dialektik. Ihre gegensätzlichen Positionen waren ausschlaggebend für grundsätzliche und heute noch aktuelle Fragestellungen in der Denkmalpflege. Wo Ruskin die Vergänglichkeit eines Gebäudes akzeptiert und das Echte wie auch den Alterungsprozess als erhaben pries, widmete sich Viollet-le-Duc dem Erhalt, indem er das Ergänzen und das Weiterbauen als Kunstform betrachtete und eine gekonnte Neuinterpretation, wenn sie klug und schön gemacht war, auch in einer der aktuellen Zeit entsprechenden Form gut-hiess.<sup>96</sup> In der Folge festigten Dehio und Riegl die wissenschaftlich fundierte Denkmalpflege im deutschsprachigen Raum, indem das Baudenkmal als historisches Dokument konserviert und von künstlerischen Hinzufügungen abgesehen werden sollte. In den heute gültigen Grundlagenpapieren, wie der Charta von Venedig oder den schweizerischen Leitsätzen zur Denkmalpflege, hat sich zu- gunsten der wissenschaftlichen Forschung und des Erinnerns ein Konsens etabliert, welcher von

der Rekonstruktion absieht und sogar die Restaurierung kritisch hinterfragt. Weiter soll Neues und Altes voneinander unterscheidbar sein, damit auch Laien das Echte, Gealterte, von Ergänzungen und Rekonstruktionen unterscheiden können. Dabei sind die Artikel, welche die Rekonstruktion betreffen, allgemein formuliert und unterscheiden nicht, ob es sich um Gebäudeteile, Bauteile oder um Oberflächen handelt.

«Die Restaurierung ist eine Maßnahme, die Ausnahmecharakter behalten sollte. Ihr Ziel ist es, die ästhetischen und historischen Werte des Denkmals zu bewahren und zu erschließen. Sie gründet sich auf die Respektierung des überlieferten Bestandes und auf authentische Dokumente. Sie findet dort ihre Grenze, wo die Hypothese beginnt. Wenn es aus ästhetischen oder technischen Gründen notwendig ist, etwas wiederherzustellen, von dem man nicht weiß, wie es ausgesehen hat, wird sich das ergänzende Werk von der bestehenden Kopie abheben und den Stempel unserer Zeit tragen. Zu einer Restaurierung gehören vorbereitende und begleitende archäologische, kunst- und geschichtswissenschaftliche Untersuchungen.»<sup>97</sup>

In etwas moderaterer Form werden Rekonstruktionen in den schweizerischen Leitsätzen zur Denkmalpflege dann toleriert, wenn sie als didaktisch wertvoll erscheinen.<sup>98</sup> Sie können aus Vermittlungsgründen wertvoll sein, müssen aber deutlich als Nachbildungen ausgewiesen werden.<sup>99</sup> Weiter soll über die Sichtbarkeit unterschiedlicher Fassungen die Entwicklung des Baus nachvollziehbar sein. Es sollen also alle Fassungen und Zeitschichten erhalten und gezeigt werden, ohne

<sup>96</sup> Viollet-le-Duc 1866, S. 14 f.

<sup>97</sup> Vgl. Internationale Charta von Venedig 1964, 2012, Art. 9, S. 49.

<sup>98</sup> Vgl. Leitsätze zur Denkmalpflege 2007, Art. 5.4. Hier ist anzumerken, dass dieser Artikel sich primär auf archäolo-

gische Stätten bezieht, dies ist jedoch nicht explizit so ausformuliert.

<sup>99</sup> Ebd., Art. 5.5. Hier ist anzumerken, dass dieser Artikel sich primär auf archäologische Stätten bezieht, dies ist jedoch nicht explizit so formuliert.

zu werten, welche besonders bedeutsam sind. Diese Massnahme der Rekonstruktion stellt jedoch einen Sonderfall dar. Im eidgenössischen Grundsatzdokument «Rekonstruktion und Wiederherstellung» vom 22. Juni 2018 heisst es daher in Grundsatz 3:

«Die Rekonstruktion dagegen verwischt den Unterschied zwischen Denkmal und pseudohistorisch gestaltetem Objekt, indem sie vorgibt, ein Denkmal sei problemlos wiederholbar. Die Rekonstruktion ist deshalb keine denkmalpflegerische Massnahme und aus Sicht des EDK für alle Denkmalgattungen abzulehnen.»<sup>100</sup>

Besonders für die Wissenschaft ist es wichtig, alle Entwicklungsschritte der Baugeschichte einsehen zu können. Aber auch die Betrachterinnen und Betrachter haben ein Anrecht, die ganze Geschichte nachvollziehen zu können.<sup>101</sup> Wird auf eine Zeitschicht fokussiert, so wissen wir nicht, ob zu einer anderen Zeit eine andere Bewertung getroffen werden würde. Um alle Deutungen offen zu lassen und weitere Untersuchungen zu ermöglichen, ist es wichtig, alle Fassungen zu respektieren, diese nach Möglichkeit zu zeigen und keine zu zerstören (vgl. Kap. 4.3).

Bis heute herrscht in der Baudenkmalpflege grundsätzlich Konsens, das Konservieren zu favorisieren und von jeglicher Form der Interpretation, Nachahmung und sogar des Restaurierens abzu- sehen. Vor allem für die Arbeit an den Oberflächen, die von Zeit zu Zeit einen neuen Anstrich benötigen, verursacht diese nachvollziehbare Haltung ein Unbehagen. Die Forderung des reinen Konservierens ist in der Praxis quasi unmöglich, sodass von einem Riss zwischen Theorie und Praxis gesprochen werden kann, der bis heute

anhält. Dennoch findet diesbezüglich eine Diskussion statt.

Aus der Perspektive des Architekten stellt Will fest, dass Dehio als Theoretiker argumentiert und im praktischen Feld gezwungenermassen Entscheidungen getroffen werden müssen, die gestalterische Konsequenzen haben und daher anfechtbar sind. Wie auch immer solche Entscheidungen ausfallen, sie können kritisiert werden. Im Kontext der Rollenklärung hält er fest: «Wer immer solche Entscheidungen trifft, ob Kunsthistoriker, Architekt, Handwerker, Naturwissenschaftler oder Bauherr, muss auch als Gestalter dafür Verantwortung übernehmen.»<sup>102</sup> Dabei stellt er fest, dass die Aufgabe der Gestaltung eine Dimension hat, welche die Schranken der Berufsdisziplinen überschreitet.

«Sehr schnell wird hier verständlich, dass der wissenschaftliche Befund allein dem Denkmal nicht weiterhilft, sondern nur Hilfestellung für eine praktische und darin letztlich auch gestalterische Entscheidung bieten kann.»<sup>103</sup>

Beim Handeln am Denkmal ist es quasi unmöglich, den etablierten Grundsätzen der Denkmalpflege vollumfänglich gerecht zu werden. Trotzdem verkörpern sie einen Orientierungshorizont, und es ist noch immer eine Herausforderung, sich diesem zu nähern. Bei der Instandsetzung von Baudenkmalern sind für eine zeitgemässe Nutzung in der Regel starke Eingriffe und oft auch Reparaturen und Ergänzungen notwendig. Konkret stellt sich die Frage, welche Gestalt diese Eingriffe annehmen. Oft wird versucht, einen Eindruck des Vergangenen zu vervollständigen, um damit das Gewesene nachvollziehbar zu machen und/oder atmosphärisch nachzubilden. So wird ein harmoni-

<sup>100</sup> Vgl. Eidgenössische Kommission für Denkmalpflege, Rekonstruktion und Wiederherstellung 2018, S. 3.

<sup>101</sup> Vgl. Internationale Charta von Venedig 1964, 2012, Art. 11, S. 49.

<sup>102</sup> Will 2020, S. 29.

<sup>103</sup> Ebd., S. 31.

ches Bild erschaffen. Eine solche Herangehensweise kann oft auf geäusserte Wünsche von Auftraggeberinnen und Auftraggebern zurückgeführt werden, die nicht mit Denkmalstandards vertraut sind und sich an allgemeingültigen baulichen Standards orientieren.

Die Denkmalpflegerin und Architekturhistorikerin Eva Schäfer beschreibt in ihrem Artikel «Reinigung und Reparatur – Das weite Feld der Instandsetzung kulturhistorisch bedeutender Zeugnisse» einen Wandel in der aktuellen Praxis. Dabei stellt sie fest, dass heute die Rekonstruktion einzelner Bauteile und sogar einzelner Gebäudeteile wieder häufiger erwogen wird. Frühere Bauzustände würden zwar dokumentiert, aber nicht unbedingt gezeigt oder vermittelt, wie es Ende des 20. Jahrhunderts üblich gewesen sei. Der optischen Wirkung werde heute wieder mehr Bedeutung zugesprochen, da eine wissenschaftliche Herangehensweise, die auf dem Zeigen aller Schichten basiere, nicht zu einem Bild führe, welches auch für Laien nachvollziehbar sei. Demzufolge werden die etablierten Ziele des reinen Konservierens heute wieder im Grundsatz diskutiert. Das betrachtende Auge braucht eine Hilfestellung, um sich das ehemalige Bild vorstellen zu können. In diesem Sinne wird auch die Steuerungsgruppe der Villa Fallet, welche dem Vorstand des Vereins entspricht, in gemeinsamer Diskussion eine passende Lösung entwickeln müssen.

## 5.4 Kompetente Betrachterinnen und Betrachter

In den vorhergehenden Kapiteln wurde deutlich, dass das Herstellen von intakten Oberflächen, die zu einem schönen «Bild» eines Raumes führen, kontrovers diskutiert wird. Schlussendlich ist es kaum möglich, dem Anspruch einer kohärenten Raumwahrnehmung und dem Offenlegen der Entwicklungsgeschichte des Gebäudes gerecht zu werden. Wenn vom architektonischen Raum als Bild die Rede ist, spielen die Oberflächen und damit die Farbfassungen eine zentrale Rolle. Nicht selten werden ehemalige Fassungen wieder hergestellt, damit eine intakte, zusammenhängende und schön hergerichtete Fassung mit einer abgestimmten Farbigkeit einem Haus eine Identität und ein kompaktes Erscheinungsbild verleiht.<sup>104</sup> Dabei wird jedoch das Ablesen der verschiedenen (Farb-)Fassungen unmöglich, und die Bauschicht ist (zumindest puncto Farbigkeit und Oberflächengestaltung) nicht länger als eine Veränderung durch die Zeit wahrnehmbar, sondern als wiederhergestellter Zustand eines Moments. So kann etwa eine neue monochrome Fassung eine Wirkung auf das Nachvollziehen der Veränderungen durch die Zeit haben. Die ursprüngliche, vielleicht etwas raue und gealterte Oberfläche verschwindet, und damit auch die Aura des Ursprünglichen.

Wir leben in einer Zeit, in der das schöne Bild eine grosse Macht ausübt und in der entsprechend viel dafür getan wird, um der Vorstellung eines Zustands gerecht zu werden, wie er aus Bildwelten bekannt ist und vielleicht von Zielen und Massstäben, die nichts mit dem Bewahren historischer Bauten zu tun haben, beeinflusst wird. Doch die Arbeit am Denkmal ist weit mehr als eine Arbeit für das Bild, hier eröffnen sich Di-

<sup>104</sup> Leider geht dabei die ursprüngliche Farbigkeit oft verloren, da zwecks Vermietbarkeit helle Farbtöne, also Hellgrau und Weiss, bevorzugt werden.

mensionen, die nicht nur die Oberfläche und den unmittelbar wahrnehmbaren Raum betreffen, sondern auch die Zeit, die das Haus durchlebt hat. Sie führt zu einer Vielfalt von Schichten und Fassungen, aber auch zu anderen Haltungen bezüglich Perfektion. So hatte früher nicht die perfekte handwerkliche Ausführung Priorität, sondern deren künstlerischer Ausdruck. Die Dimension der Zeit verweist uns auf Materialität, die gealtert ist und entsprechende Zustände zeigt. Es sind Oberflächen, die nicht unseren Ansprüchen an Perfektion genügen.

Beim Zeigen historischer Räume stehen die Verantwortlichen vor dem Zwiespalt des Ermöglichens einer kompakten, kohärenten Raumerfahrung oder eines fragmentarischen, wissenschaftlichen Zeigens. Dabei können auch Lösungen gesucht werden, die Fragmente oder Sondierungen diskret in eine Farbfassung einbetten und so bei den Erwartungen gerecht werden (siehe Abb. 51). Mit Will sind Entscheidungen bezüglich der Massnahmen, die Konsequenzen auf die Form des Zeigens haben, immer Fragen des Gestaltens.<sup>105</sup> Das Zeigen bedeutet jedoch auch eine Publikumsadressierung. Dabei geht es darum, das kontemporative Erfahren und das «Lesen» und «Verstehen» des Gebäudes anzuregen.

Ästhetisch geleitete Entscheidungen, welche dem Erscheinungsbild und einer ästhetischen, atmosphärischen Wirkung zu viel Gewicht beimessen, können zu einer Banalisierung des Werks und der Geschichte, die sich an ihm vollzogen hat, führen. Es enthält den Betrachterinnen und Betrachtern die Komplexität und

Vielschichtigkeit zugunsten eines leicht verdaulichen harmonischen Bildes vor.

Dieser Ansatz des «Schön-Machens» kann jedoch auch als Bevormundung und Herabstufung der Kompetenz der Betrachtenden verstanden werden: Ist nicht das Betrachten der verschiedenen Oberflächen mit ihrer Patina besonders faszinierend und anregend, und stellt die gealterte Schicht nicht auch einen gesuchten und im Denkmal erwarteten Gegenpol dar zur glatten Bildwelt, mit der wir konstant überflutet werden?

Dabei muss man sich fragen, wer überhaupt zu den Betrachterinnen und Betrachtern zählt und was ihnen zumutbar ist. In der Logik einer Kompetenz der Betrachterinnen und Betrachter kann das wissenschaftlich orientierte Zeigen verschiedener Epochen oder gar vormaliger restauratorischer Eingriffe für «Laien» durchaus interessant und zumutbar sein.<sup>106</sup> Die vielfältigen Details mö-



Abb. 51 Ackermannshof Basel, 1. OG, saniert 2009-2011  
Es sind Fassungen aus verschiedenen Epochen sichtbar. Sie sind durch einen weissen Kalkanstrich in eine egalisierende Fläche eingebettet.

<sup>105</sup> Vgl. Will, S. 29.

<sup>106</sup> Vgl. Kap. Der Entwurf des Besuchers. Laut Sturm entwirft sich das Museum () sein Publikum selbst. Es stellt sich grundlegend die Frage, an wen sich das Zeigen (des

Denkmals) eigentlich adressiert. «Das Publikum» gibt es nicht. Es gibt aber eine Wechselwirkung zwischen der Publikumsadressierung und dem effektiven Publikum. Vgl. Sturm 1996, S. 36 f.

gen gar das Interesse und die Neugierde wecken und zur weiteren Auseinandersetzung mit dem Gebäude anregen. Die Vielfalt der am Denkmal sichtbaren Indizien vergangener Epochen bezeichnet Will als deutungsoffenes Archiv, welches entsprechend einem modernen Ansatz, der sich an einer historischen Werktreue orientiert, optisch nicht homogenisiert werden darf, sondern im Sinne eines aufgeklärten Bildungsideals für unterschiedliche Betrachtungsansätze und für Forschungszwecke offen bleiben muss.<sup>107</sup> Ein Beispiel, dass komplexe Restaurierungen, die kein homogenes Bild hervorbringen, durchaus zumutbar sind, zeigt die von Schäfer geschilderte Situation in einem Schulhaus in Langental, wo bei der Restaurierung eines unbeliebten, übermalten und wieder freigelegten Wandbildes nur der Hintergrund retuschiert wurde und die Figuren in ihrem gealterten Zustand gezeigt werden. Sanfte Restaurierung konnte das Interesse der Schülerinnen und Schüler gewinnen, es braucht jedoch auch eine entsprechende Vermittlung.<sup>108</sup>

Es mag schwierig erscheinen, fachfremde Personen, auch Eigentümerinnen und Eigentümer, an die Idee einer Restaurierung heranzuführen, die nach vollendeter Arbeit ein fragmentiertes Bild zeigt. Gelungene Beispiele gibt es, darunter die Restaurierung der Wandmalereien im Ackermannshof Basel. Dort wurden Fragmente aus verschiedenen Epochen erhalten. Sie wurden in einen vereinheitlichenden, die Fragmente umfließenden Kalkfarbanstrich eingebettet. So entstanden anregende Räume, die lose verteilte Fragmente aus verschiedenen Epochen zeigen (Abb. 51). Eine ethisch korrekte Konservierung ist also durchaus machbar, eine wichtige Rolle spielt dabei aber die Art und Weise, wie diese vermittelt und wie darüber berichtet wird. Schlussendlich geht es auch darum, diese Praxis in der Öffentlichkeit zu vertreten und bekannt zu machen, damit sich Verständnis und Akzeptanz entwickeln können.

<sup>107</sup> Will 2020, S. 11 und 239–241.

<sup>108</sup> Schäfer, S. 314.

<sup>109</sup> Seit dem 20. August 2024 liegt der Restauratorenbericht vor, trotzdem gibt es vor allem im Bereich der Dekorationsmalerei und der Ausstattung noch offene Fragen.

## 5.5     Erinnern an etwas, das nicht mehr da ist

Die bisherige Herleitung hat aufgezeigt, dass die Villa Fallet eine ausserordentlich interessante Geschichte aufweist und baukünstlerisch als Gesamtkunstwerk betrachtet werden kann. So spielt sie eine wichtige Rolle im Erinnerungsteppich der Uhrenstadt La Chaux-de-Fonds. Im Innern des Gebäudes ist jedoch ein Grossteil des baukünstlerischen Wertes verloren gegangen. Die weissen Flächen, aber auch die abgebrochene Zwischenwand zwischen Esszimmer und Salon sowie die fehlende Ausstattung des Esszimmers werfen die Frage auf, wie mit den zahlreichen Fehlstellen umzugehen sei. Welche Indizien gibt es? Wie verlässlich und umfassend sind sie? Restauratorische Untersuchungen und historische Recherchen laufen zurzeit auf Hochtouren, doch noch immer gibt es offene Fragen und Befunde, die bislang kein nachvollziehbares Bild ergeben.<sup>109</sup>

Wenn das Original nicht mehr da ist, was kann an seiner Stelle gezeigt werden? Wenn das Echte fehlt, kann das Gezeigte nur noch die Funktion eines Signifikanten respektive einer indirekten Übermittlung des Inhalts übernehmen.<sup>110</sup> Es verweist auf das Gewesene und soll unsere Vorstellungskraft anregen, damit wir uns ein Bild vom Gewesenen ausmalen können. Das Gezeigte hilft uns, die Informationen, die wir erhalten haben, innerlich zu visualisieren und/oder begreifbar zu machen. Daher soll die Funktion des Gezeigten deutlich als Ersatz oder Stellvertreter erkennbar sein und nicht mit dem Bezeichneten verwechselt werden.

Im Fall von anstehenden Massnahmen stellt sich die Frage, wie das vermittelnde Medium, das die Aufgabe hat, das Erinnern und die Vorstellungskraft anzuregen, zu gestalten sei.<sup>111</sup> Wie arti-

<sup>110</sup> Will, 2020, S. 293–295.

<sup>111</sup> Ebd., S. 294.

kuliert sich dieser Ersatz, wenn er das Erinnern auslösen und ermöglichen soll und denkmaletischen Kriterien und als Stellvertreter bis zu einem gewissen Grad auch wissenschaftlichen Interessen gerecht werden soll?<sup>112</sup>

Diese für die vorliegende Arbeit zentrale Frage ist weit mehr als ein Problem der Gestaltung. Es ist eine Frage nach der Haltung, nach dem Sinn, eine Frage des Zeigens sowie der Zusammenarbeit und des Rollenbewusstseins der Beteiligten.

Wie ist die grundsätzliche Haltung zu der Konservierung bezüglich einer herzustellenden Oberfläche? Was macht Sinn, gezeigt zu werden? Was oder wie viel ist effektiv notwendig, um die Erinnerung aufleben zu lassen? Welche materiellen Veranschaulichungen sind dazu erforderlich?

—

---

<sup>112</sup> Vgl. Dehio 1988, S. 98.

# 6. Die Fassade des Schloss Büren an der Aare als Beispiel

## 6.1. Die Entwicklung einer bemalten Fassade über vierhundert Jahre

Die repräsentative Fassade des Schloss Büren an der Aare ist ein interessantes Beispiel dafür, den Umgang mit Fehlstellen an einer bedeutsamen Oberfläche am Baudenkmal zu reflektieren. So wurde sie in verschiedenen Epochen aus unterschiedlichen Motiven und durch unterschiedliche Herangehensweisen erneuert. Die letzte künstlerische Neuinterpretation wurde 2006 fertiggestellt. Bei allen restauratorischen und künstlerischen Massnahmen wurde nach dem jeweiligen Wissensstand sorgfältig und pflichtbewusst gehandelt. Auf das «Grundsatzdokument für Kunst am Baudenkmal»<sup>113</sup> von 2018 gestützt, wären heute wahrscheinlich überzeugendere Lösungen möglich.

Der Artikel «Schloss Büren an der Aare und seine <geschmacklosen> Fassadenmalereien»<sup>114</sup> des ehemaligen Berner Denkmalpflegers Jürg Schweizer zeigt einige interessante Sachverhalte

auf und verdeutlicht die Schwierigkeiten, die sich im Umgang mit Fehlstellen an bemalten Oberflächen ergeben können.

Das ab 1620 erbaute Schloss Büren an der



Abb. 52 Das Aquarell, das Hans Hotz 1938 zu den freigelegten Befunden erstellte, gibt nur vage Anhaltspunkte zur ursprünglichen Fassadenmalerei von Johann Joseph Plepp.

Aare wurde kurz nach seiner Fertigstellung im Jahre 1623 vom Maler, Architekten und Kartografen Johann Joseph Plepp mit einer Fassadenmalerei ergänzt. Die aufgemalte Renaissance-Scheinarchitektur sowie gemalte Figuren und

ner Abschnitts zum *Kunstführer durch die Schweiz* sowie den *Kunstdenkmälerband Burgdorf* für die GSK. 1998–2009 war er Denkmalpfleger des Kantons Bern. Er hatte mehrere Lehraufträge an der Universität Bern.

<sup>113</sup> Eidgenössische Kommission für Denkmalpflege EKD. Kunst am Baudenkmal. Grundsatzdokument vom 22. Juni 2018.

<sup>114</sup> Schweizer 2012, S. 54–62. Jürg Schweizer ist Kunst- und Architekturhistoriker. Er schrieb einen Grossteil des Ber-

Symbole betonen die Prosperität und Machtstellung des Ortes. Plepps Malerei war mehr als eine dekorative Massnahme. An prominenter Lage im ehemaligen Grenzort wurde der Vormachtstellung des Stadtstaats Bern durch die imposante Fassadenmalerei Ausdruck verliehen. Gut zweihundert Jahre später wurde diese Fassadenmalerei jedoch als aus der Zeit gefallen und geschmacklos empfunden. Sie wurde 1857 entfernt. Erst im Jahre 1938 kam es zu einer Neugestaltung. Bevor der Kunstmaler Hans Hotz eine neue, seiner Zeit entsprechende Fassung aufbrachte, fertigte er Pausen der freigelegten Fragmente von Plepps Malerei an. Doch auch der Eingriff von Hotz wurde rückblickend als inadäquat beurteilt: Er verweise



Abb. 53 Fragmente der Malerei der vormaligen Fassadenfelder mit der Inschrift «Aqua».

auf den Heimatstil und lasse das Schloss wie ein Schul- oder Amtshaus aussehen. So wurden 2003 im Giebelfeld die pleppsche Scheinarchitektur sowie zwei Figuren mithilfe der Pausen von Hotz und anhand vorgefundener eingravierter Linien im Putz rekonstruiert. Darunter wurden auf Basis von Bilddokumenten acht Fassadenfelder mit gemaltem Stuck wiederhergestellt. Die Füllungen dieser Fassadenfelder blieben leer, da die figürlichen Szenen mangels Detailinformationen nicht rekonstruiert werden konnten. Die als Dokumentation angefertigten Aquarelle von Hotz weisen jedoch Inschriften auf, die den Fassadenfeldern

<sup>115</sup> Ebd., S. 58.

die vier Jahreszeiten und vier Elemente zuweisen.<sup>115</sup>

Die leeren Rahmungen der Fassadenfelder führten zu einem unausgewogenen Fassadenbild.



Abb. 54 Die Fassadenfüllungen zeigen durch digitale Prozesse hoch aufgelöste Darstellungen der vier Jahreszeiten und von vier Elementen sowie einen Affen auf der aufgemalten Lisene.

Das reich bemalte Giebelfeld und die leeren Fassadenfelder zwischen den Fensterreihen ergaben ein unfertiges Bild, und der würdevolle, repräsentative Charakter ging verloren.

Um das Fassadenbild «formal und in Bezug auf das Programm»<sup>116</sup> zu komplettieren, schrieb die zuständige Kommission einen Wettbewerb aus. Sechs Künstlerinnen und Künstler wurden zur Teilnahme eingeladen.

Die Wettbewerbsaufgabe forderte eine Neugestaltung der leeren Fassadenfelder. Dabei sollte auch der verloren gegangene Affe, mit welchem Plepp seine prunkvolle Malerei mit einem Augenzwinkern versah, in zeitgenössischer Weise integriert werden. Ebenso das Motiv der vier Jahreszeiten, da diese nachgewiesenerweise den Hinter-

<sup>116</sup> Ebd., S. 59.

## 6.2 Die Fassade als Bildfläche mit einer eigenen Dynamik



Abb. 55 Fassade des Schloss Büren an der Aare mit restauriertem Giebelfeld und acht Fassadenfeldern, welche nach einem Wettbewerb durch den Künstler Mercurius Weisenstein 2006 realisiert wurden.

Interessanterweise zeigt die Geschichte dieser Fassade, inwiefern die Rezeption der Malerei in Relation zur gelebten Zeit und zu der jeweiligen Aktualität steht. Die pleppsche Fassadenmalerei nahm mit ihrer Bildsprache gewissermassen die Funktion einer Informationstafel ein; sie stellte einen Bezug zum Zeitgeschehen dar. Weil sie diesen Bezug aber nicht auf Dauer herstellen konnte, war die Malerei irgendwann nicht mehr relevant. Der Zeitraum der Relevanz und Neuinterpretation verkürzte sich bei jeder Massnahme: Die raffinierten Malereien von Plepp, welcher dem Gebäude den Renaissancestil aufsetzte und die politische und wirtschaftliche Relevanz statuierte, wurde nach gut zweihundert Jahren als überholt betrachtet. Die hotzsche Intervention von 1938 wurde schon nach ca. fünfzig Jahren als inadäquat bezeichnet. Meines Erachtens wird die Intervention von Mercurius Weisenstein weder den Anforderungen der Fassade noch dem Lauf der Zeit standhalten. Die für die 1990er- und 2000er-Jahre typische Auseinandersetzung mit digitalen Prozessen der Bildgenerierung wirkt auf der Fassade fremd und kann heute nicht mehr überzeugen. Trotz der Auflage, ein vormaliges Element – die vier Jahreszeiten – zu übernehmen, fügt sich der Beitrag formal nicht ins Fassadenbild ein. Farben und Formen wirken aufgesetzt. Inhaltlich wird die Malerei dem ursprünglichen Fassadenbild nicht gerecht. Die bildhafte pleppsche Fassadenmalerei war symbolisch aufgeladen und machte eine Aussage zum politischen und gesellschaftlichen Status des Gebäudes und des Staates Bern. Die aktuelle Malerei mit den vier Jahreszeiten wirkt dagegen unbedeutend. Doch diese Kritik richtet sich nicht an den Künstler. Die Frage ist vielmehr, ob die Aufgabenstellung richtig formuliert war und wie der Prozess der Konzeption für den Kunstauftrag geführt worden ist.

grund der figürlichen Szenen dieser Bildfelder füllen.

Die Jury wählte das Projekt des Berner Künstlers Mercurius Weisenstein zur Weiterbearbeitung aus. Sein Beitrag bestand aus einem bildgebenden Verfahren, bei dem er plakative Fotovorlagen am Computer so hoch auflöste, dass abstrakte Bildtexturen entstanden, die aus der Distanz eine dreidimensionale Wirkung entfalten.

## 6.3 Rahmenbedingungen für Kunst am Baudenkmal

Um gegenüber dem Gebäude, dem Ortsbild und den Ansprüchen, welche die Kunst an sich selbst stellt, angemessen zu reagieren, war die Ausschreibung mit der Auflage, die vier Jahreszeiten einzubinden, möglicherweise nicht der richtige Ansatz, um der Bedeutung der Fassade des Schloss Büren an der Aare gerecht zu werden. Damit ein Kunstwerk an einem derart signifikanten Ort sein Potenzial entfalten kann, braucht es einen präzise formulierten Auftrag, welcher der verloren gegangenen Bedeutung der Fassade ebenso Rechnung trägt wie dem, was Kunst heute an dieser Stelle zu vermitteln vermag. Ein künstlerischer Beitrag kann die Relevanz einer pleppischen Malerei erlangen, aber die Ausdrucksweise und der Inhalt werden sich wesentlich von der ursprünglichen respektive rekonstruierten Malerei abheben müssen.

Im Grundsatzdokument *Kunst am Baudenkmal*<sup>117</sup> vom 18. Juni 2018 wird für die Entwicklung und für die Jurierung von Wettbewerben für Kunst am Baudenkmal eine Zusammenarbeit der Denkmalpflege mit der jeweiligen zuständigen Fachstelle für Kunst vorgeschlagen. Die Aufgabe der Denkmalpflege ist es, die notwendigen Unterlagen zum Baudenkmal zur Verfügung zu stellen und verbindliche Auflagen zur Schutzwürdigkeit und zum Schutzzumfang des Gebäudes zu formulieren. Sie stellt sicher, dass das Gebäude keinen Schaden nimmt. Fachleute aus dem Gebiet der Denkmalpflege müssen in der Jury als Fachpreisrichterinnen oder -richter oder als Expertinnen und Experten vertreten sein. Sie erläutern das Verhältnis der Projekte zu den denkmalpflegerischen Randbedingungen und beurteilen die Projekte nach fachspezifischen Anforderungen.<sup>118</sup> Um das Verständnis und die Akzeptanz der Kunstwerke zu

fördern, wird im Dokument gefordert, dass die künstlerischen Beiträge von der zuständigen Denkmalpflege aktiv vermittelt werden.<sup>119</sup>

## 6.4 Was vermag ein künstlerischer Beitrag auf der Fassade bewirken?

Anhand der sich durch die Zeit wandelnden Akzeptanz der Fassadenbilder zeigt sich, dass künstlerische Beiträge nicht rückwärtsgewandt sein dürfen. Sie sind weder zeitlos noch neutral. Kunst positioniert sich immer im Kontext der aktuellen Zeit. Kunst als Form der Kommunikation stellt immer einen Bezug zu ihren Betrachterinnen und Betrachtern her und situiert sich infolgedessen durch den Blick der Betrachtenden im aktuellen Zeitgeschehen. Vor diesem Hintergrund relativiert sich der Anspruch, dass eine Ergänzung am Baudenkmal durch Kunst eine zeitliche Allgemeingültigkeit oder eine Zeitlosigkeit aufweisen sollte. Vielmehr könnte der Status der Fassade, welche wie ein Informationsschild gewirkt hatte, erhalten und mit einer neuen Bedeutung aufgeladen werden.

Die Textarbeiten der britischen Künstlerin Bethan Huws auf der Fassade des Kunstmuseums Winterthur zeigen, wie die Fassaden des neoklassizistischen Gebäudes durch und mit dem Kunstwerk neu artikuliert werden. Die in Leuchtschrift auf den beeindruckenden Fassaden angebrachten Schriftzüge «are you sure» und «a piece of art without emotion is not a piece of art» artikulieren

<sup>117</sup> Kunst am Baudenkmal, Eidgenössische Kommission für Denkmalpflege, EDK, 2018 (eine Erstauflage ist bereits 2008 erschienen).

<sup>118</sup> Ebd. 2018, S. 2.

<sup>119</sup> Ebd., S. 3.



Abb. 56 Der Schriftzug «Are you sure?» von Bethan Huws auf der Südfassade des Kunstmuseums Winterthur, 2021.

die Fassaden neu, indem sie die Fassaden als Träger für ihre Aussage benutzen.

Mit der Frage «are you sure» bezieht sich Huws auf die Schwierigkeit des Verstehens von Kunst. Eine Frage, mit welcher sich Kunstbetrachterinnen und -betrachter beim Museumsbesuch durchaus auseinandersetzen müssen. Somit nimmt sie Bezug auf das Museumsgebäude wie auch auf seine Besucherinnen und Besucher. Das Beispiel zeigt, wie ein historisches Gebäude durch ein zeitgenössisches Kunstwerk neu und aktuell kontextualisiert werden kann.

# 7. Lösungsstrategien

## 7.1 Konzepte interdisziplinär entwickeln

In der Abwägung von Handlungsmöglichkeiten zum Umgang mit den Fehlstellen in der Villa Fallet öffnet sich ein grosser Spielraum mit Ansätzen, die unterschiedliche Haltungen verkörpern. Die Aufgabe ist komplex, und es sind Fachleute aus den Disziplinen Denkmalpflege, Architektur, Restaurierung, Geschichte und Kunstgeschichte, aber auch Eigentümerinnen und Eigentümer sowie Bauherrenvertreterinnen und -vertreter involviert. Gemeinsam müssen sie eine Haltung und Handlungsstrategie entwickeln.

Mit der Sanierung eines Baudenkmals handeln wir nicht nur mit Erinnerungswerten, sondern wir schaffen einen zukunftsfähigen Gegenwartswert (vgl. Kap. 4.3). Wie in Kapitel 5.3 dargelegt, braucht es für eine deutungsoffene Umsetzung an der Oberfläche nicht zwingend eine kompakte einheitliche Schicht, um das Verlorene zu zeigen. Vielmehr stellt die konkrete Darstellung der Fehlstelle ein Problem dar, das es zu lösen gilt. Doch wie ist die richtige Lösung für das Zeigen von etwas, das fehlt, zu finden? Wessen Aufgabe ist es, entsprechende Lösungen zu entwickeln? Welche Ideen können vor welchem beruflichen Hintergrund entstehen? Wie finden die Beteiligten gemeinsam sinnvolle Entscheidungen?

Die Aufgabenstellung erfordert eine Verschränkung des Fachwissens aller Beteiligten, um gemeinsam eine raffinierte massgeschneiderte Lösung herauszuarbeiten. Wie die Historikerin und Kunsthistorikerin Waltraud Kofler Engel in ihrem Artikel «Interdisziplinärer Dialog sichert Baukultur in der Denkmalpflege»<sup>120</sup> festhält, ist dies leichter gesagt als in die Praxis umgesetzt, denn dies bedingt eine Begegnung auf Augenhöhe, gegenseitigen Respekt und eine Anerkennung der Kompetenzen ausserhalb der etablierten Hierarchien.<sup>121</sup>

«Erst auf gleichberechtigter Basis entsteht Vertrauen, werden eine geteilte Identifikation mit dem Objekt und dessen Qualitäten sowie die Integration der Argumente aller Partner möglich. Als Folge des Dialogs auf Augenhöhe ergeben sich schlussendlich Handlungssynergien, die für alle Fachbereiche das Objekt ins Zentrum rücken.»<sup>122</sup>

Nach Thomas Will wird es im interdisziplinären Austausch unweigerlich zu Kompetenzüberschreitungen kommen. Wenn beispielsweise eine Historikerin, ein Historiker meint, es wäre schön, etwas in einer bestimmten Weise zu gestalten oder zu zeigen, beinhaltet diese Aussage die Vorstellung einer visuellen Darstellung, welche in den Kompetenzbereich der visuell arbeitenden Menschen gehört. Umgekehrt verhält es sich, wenn eine Architektin, ein Architekt entscheidet, welche Bauteile einen historischen Zeugniswert aufweisen. Ohne einen Blick über den eigenen Kompetenzbereich hinaus zu werfen, ist das Arbeiten an Projekten, die viele Spezialistinnen und Spezialisten einschliessen, gar nicht möglich.<sup>123</sup> Schlussendlich ist es sogar wichtig, dass alle Beteiligten auch versuchen, das grosse Ganze im Blick zu haben, und

<sup>120</sup> Die promovierte Historikerin und Kunsthistorikerin Waltraud Kofler Engel leitet die Plattform Kulturerbe und Kulturproduktion an der Fakultät Design und Künste in Bozen und ist Mitglied des Arbeitskreises für Theorie und Lehre

der Denkmalpflege in Deutschland, von ICOMOS Deutschland und Italien.

<sup>121</sup> Vgl. Kofler Engel 2022, S. 48.

<sup>122</sup> Ebd., S. 49.

<sup>123</sup> Vgl. Will, S. 29.

sich nicht nur für ihre eigene Teilaufgabe zu interessieren. Trotzdem ist es von Vorteil, wenn sich die Beteiligten bewusst sind, wo die Grenzen ihres Fachs sind und wann sie ihre fachlichen Grenzen überschreiten. Genaues Hinhören sowie ein Austausch und ein respektvolles Herantasten und Aushandeln mit den Beteiligten aus anderen Fachbereichen ist notwendig, um angemessene Lösungen zu finden. Diese fachlichen Ausweitungen des eigenen Feldes bergen jedoch auch die Gefahr von gut gemeinten, aber nicht immer sinnvollen Vorschlägen.

Nach Will ist nicht die Zuweisung und Unterscheidung der Berufsgruppen von Künstlerinnen und Künstlern oder Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern relevant, sondern die tatsächliche Arbeit.<sup>124</sup> Dazu ist anzumerken, dass Will keinen Unterschied zwischen Kunstschaffenden und Architektinnen und Architekten macht, sondern die schöpferische Tätigkeit als sinnstiftenden Denkprozess bezeichnet. Die Zusammenarbeit dieser grundverschiedenen Disziplinen ist nicht einfach. Wo Historikerinnen und Historiker einen wissenschaftlich dokumentierenden Ansatz verfolgen, suchen Architektinnen und Architekten nach einer Formensprache und einem Ausdruck durch das Material, welches sie in einen funktionalen Zusammenhang fügen. Zu den Akteuren zählen aber auch Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker, Restauratorinnen und Restauratoren, Handwerkerinnen und Handwerker sowie Eigentümerinnen und Eigentümer, Behörden oder künftige Nutzerinnen und Nutzer. Sie verkörpern alle eine wichtige Rolle, denn sie müssen schlussendlich die Entscheidung mittragen und mitfinanzieren und sollten sich nach der Fertigstellung mit dem Resultat identifizieren können. Folglich braucht es gute Prozesse und eine sorgfältige, wertschätzende Kommunikation, damit alle sich auf eine gemeinsame Ethik des Handelns einigen können. Eine solche muss objektbezogen sein und in jeder

Konstellation neu etabliert werden. Dabei müssen persönliche Überzeugungen oftmals zurückgesteckt werden. Nach Schäfer ist das Reflektieren über das eigene Handeln dabei ein wichtiger Schritt im Prozess.<sup>125</sup> Dies erfordert eine edle Verbindung von Sachkompetenz und Bescheidenheit. Der interfachliche Austausch soll jedoch nicht zu einer gegenseitigen Einschränkung oder gar einer Verwässerung der Intention führen, sondern die bestmögliche Lösung für das Objekt anstreben. Daraus resultiert, dass nur ein gemeinsames «Wollen» Raum schafft, gute Lösungen zu entwickeln. Die Prozesse der Zusammenarbeit nehmen folglich eine zentrale Rolle für das Gelingen des Projekts ein. Der Architekt Christian Bergmann bezeichnet die Gestaltung von Prozessen in seinem Buch *Prozesse entwerfen, eine Strategie für die Zukunft des Bauens*<sup>126</sup> als die grösste Herausforderung im 21. Jahrhundert. Nach ihm bestimmen die Prozesse, die zu einer Lösung führen, das daraus resultierende Produkt. Nicht der geniale Entwurf steht im Zentrum, sondern, angesichts der immer komplexer werdenden Anforderungen, welche den Rahmen einzelner Disziplinen sprengen, die Gestaltung der Prozesse. Vor diesem Hintergrund modifiziert er das Sullivan'sche Statement «Form follows function» in «form influences function»<sup>127</sup> und meint damit, dass nicht die Funktion, die das gewünschte Produkt hervorbringen wird, die Form bestimmt, sondern die Gestalt des Prozesses das, was daraus entsteht, beeinflusst.<sup>128</sup>

<sup>124</sup> Vgl. ebd., S. 34.

<sup>125</sup> Vgl. Schäfer 2018, S. 315.

<sup>126</sup> Christian Bergmann, *Prozesse entwerfen, eine Strategie für die Zukunft des Bauens*, Basel 2019.

<sup>127</sup> Sullivan 1896, S. 403.

<sup>128</sup> Bergmann differenziert das Bauen als Prozess und die gebaute Umwelt als Produkt und untersucht diesbezüglich die systemischen Zusammenhänge. Vgl. Bergmann 2019, S. 19.

## 7.2 Was fordert das Objekt? – einen künstlerischen Beitrag?

Im Umgang mit den Fehlstellen an den weissen Wänden der Villa Fallet müssen Lösungsansätze entwickelt werden, bei denen nur bedingt auf historische Vorgaben zurückgegriffen werden kann. Wie in Kapitel 5.3 beschrieben, stellen Rekonstruktionen in dieser Situation keine Option dar. Sobald jedoch Hand angelegt werden, ein Eingriff stattfinden muss, ist diese Handlung nach Will per se eine gestaltende, im weitesten Sinne eine künstlerische.<sup>129</sup> Aufgrund des Fehlens klarer Indizien kann ein künstlerischer Beitrag in Erwägung gezogen werden und ist je nach vorgesehenem Gesamtkonzept einer nachahmenden handwerklich-gestalterischen Lösung vorzuziehen.

In der Verschränkung der Anforderungen an eine Konzeption, die sich in einer Formfindung äussern soll, ist gewissermassen ein künstlerisches Handeln gefordert. Es braucht ein konzeptuelles Denken und eine Sinnstiftung, die sich in einer visuellen Sprache artikuliert. Die künstlerische Arbeit beinhaltet ein Bewusstsein für die Bedeutung und Verortung von visuellen Codes und unterscheidet sich in diesem Sinne von gestalterischen Aufgaben, die vordergründig das Erarbeiten einer ästhetischen Form zum Ziel haben. So kann von einem künstlerischen Beitrag eine Aktualisierung und Rekontextualisierung des Fehlenden eingefordert werden (vgl. Kap. 6.4).

Wie am Beispiel von Schloss Büren an der Aare konstatiert (Kap. 6.3 und 6.4), muss die Aufgabe einer künstlerischen Intervention mit einer möglichst präzisen und doch offenen Zielformulierung in Auftrag gegeben werden. Geht es darum, dass die Betrachterin, der Betrachter die fehlenden Ornamente im inneren Auge vervollständigen können, oder darum, eine Leerstelle Bezug neh-

mend zu überbrücken? Oder darf eine Rekontextualisierung frei gewählter Aspekte in Betracht gezogen werden? Basierend auf einer am Beispiel von Schloss Büren an der Aare festgestellten zeitlich beschränkten Wirkung und in Bezug auf den Schutz des Baudenkmals hat die Reversibilität des Eingriffs absolute Priorität. Dafür öffnen sich gegebenenfalls Möglichkeiten der medialen Umsetzungen. Der Eingriff muss nicht zwingend direkt auf die Wand aufgebracht werden, sondern es kann eine ganze Vielfalt von materiellen und medialen Lösungen in Betracht gezogen werden. Die künstlerischen Beiträge sollen eine ästhetische Qualität aufweisen, die dem baukünstlerischen Aspekt des Denkmals gerecht werden und ihm auf Augenhöhe begegnen, damit seine Gesamtwirkung die Überzeugung und Ausstrahlung seiner ursprünglichen Wirkung aufrechterhalten kann. Diese Qualitätsanforderung soll einen künstlerischen Dialog zwischen Vergangenen und Neuem herstellen.

Die Aufgabenstellung kann folgende Ziele und Auflagen beinhalten:

- eine ästhetische Qualität, die dem baukünstlerischen Aspekt des Denkmals gerecht wird und ihm auf Augenhöhe begegnet;
- eine Wiederherstellung einer atmosphärischen Raumerfahrung, die eine kontemplative Betrachtung ermöglicht (vgl. Kap. 5.1);
- eine Rekontextualisierung mit Bezugnahme auf das nicht mehr Vorhandene.
- Der Eingriff muss reversibel sein.

Mit dem Vorschlag eines künstlerischen Beitrags reibe ich mich bewusst an der stark vertretenen Haltung, die in Bezug auf den künstlerischen Ausdruck absolute Zurückhaltung fordert oder das künstlerische Schaffen am Baudenkmal von vornherein verbietet. Diese Ablehnung beruht unter anderem auf Viollet-le-Ducs frei assoziierender Restaurationspraxis (vgl. Kap. 5.3, S. 62) und den darauf Bezug nehmenden kritischen

---

<sup>129</sup> Will 2020, S. 28 f.

Äusserungen Dehios, der in seinem Text «Denkmalschutz und Denkmalpflege im neunzehnten Jahrhundert» sämtliche gestaltenden Eingriffe scharf verurteilt und einen wissenschaftlichen, konservierenden Umgang mit dem Baudenkmal fordert.<sup>130</sup> Dieser Ansatz, der die Diskurse und die Arbeitsweise der Denkmalpflege bis heute prägt, ist nach Will jedoch ein rein kunstwissenschaftlicher Ansatz, der die Tatsache, dass jedes Handanlegen am Denkmal einen gestaltenden, formgebenden Aspekt beinhaltet, unbeachtet lässt.<sup>131</sup> Heute fehlt genau im Umgang mit Fehlstellen das Wissen aus der Kunst, welches das gestalterische und herstellende handwerkliche Arbeiten übersteigt und auch den Sinn und den Ausdruck von Material, Form und Farbe einordnen und steuern kann.<sup>132</sup>

Als Künstlerin stelle ich die totale Zurückhaltung infrage und ziehe als Methode auch das Prinzip einer künstlerischen Antwort in Erwägung. Ein solches Szenario soll sich jedoch gezielt auf geeignete Bereiche oder Stellen beschränken und nur dort zur Anwendung kommen, wo vorhandene Fehlstellen eine Interpretation, eine Stellungnahme einfordern. Es gilt auch abzuklären, ob eine Leerstelle vielleicht sogar einen produktiven Wert haben kann, indem sie an die eigene Vorstellungskraft appelliert.

### 7.3 Die Inszenierung der Erinnerung kann auch eine kuratorische Aufgabe sein

In einer Situation mit einerseits durchgehend weissen Wänden, die als Fehlstellen bezeichnet werden müssen, und andererseits vielen Archivmaterialien, welche den historischen Kontext, in dem die Villa Fallet entstanden ist, von verschiedenen Perspektiven beleuchtet, kann eine Ausstellung das ergänzen, was das Gebäude aufgrund der Fehlstellen nicht mehr leisten kann.

Wenn die Villa Fallet zu einem Ausstellungsort wird, können verschiedene Themen in Form von Ausstellungen ihre Geschichte und den Kontext ihrer Entstehung aufzeigen und somit die Fehlstellen gewissermassen überbrücken. Thematische Anknüpfungspunkte sind beispielsweise das künstlerische Schaffen rund um Charles L'Éplat-telier, die Entwicklung des «Style sapin», das kollaborative Arbeiten des Cours supérieur d'art, das Werk von René Chapallaz oder das Frühwerk von Charles-Édouard Jeanneret. Diese Themen könnten aufgearbeitet werden und als Dauer- oder Wechselausstellungen in der Villa Fallet gezeigt werden (vgl. Kap. 2). Eine weitere Möglichkeit wäre, die künstlerischen und handwerklichen Arbeiten an und für sich zu thematisieren und in Form von Archivmaterialien und Entwürfen des Cours supérieur wie auch durch aktuelle Versuche von Nachempfindungen (auf Papier oder auf Musterplatten) und Modellen darzustellen. So könnten verwendete Techniken und Materialien gezeigt werden, ohne direkt in die Bausubstanz eingreifen zu müssen.

Dadurch entstehen neben der hohen Professionalität auch Lücken, die sich gerade an dieser Schnittstelle im Bereich des konzeptionellen, überfachlichen Denkens öffnen.

<sup>130</sup> Vgl. Dehio 1988, S. 97.

<sup>131</sup> Vgl. Will 2020, S. 24-29.

<sup>132</sup> Früher waren viele Restauratorinnen und Restauratoren auch Künstler und hatten einen entsprechenden Bezugshorizont. Heute sind die Ausbildungen von Anfang an spezialisiert und auf die Konservierung fokussiert.

Solche Ausstellungen bringen viele Informationen, aber auch interessante visuelle Materialien in den Raum und entlasten dadurch die Notwendigkeit, das nicht mehr Vorhandene wieder herzustellen. Da, wo Ornamente an den Wänden fehlen, können Fotografien, Zeichnungen, Pläne und Saaltexte die vergangene Zeit aufleben lassen. Diese Vorstellung zeigt, dass es eine direkte Verbindung zwischen Massnahmen der Konservierungs- und Restaurierungsarbeiten und einer Ausstellungspraxis gibt. Dieser Ansatz schlägt eine möglichst frühe Zusammenarbeit mit einer Kuratorin oder einem Kurator vor, damit bestenfalls durch das Mitdenken einer künftigen Ausstellungspraxis der Druck auf das Handeln an den Wänden reduziert werden kann.

Wenn ein Gebäude zum Ausstellungsobjekt wird, entwickelt sich das Ausstellen dadurch zu einem wichtigen Thema. Das Zeigen eines Baudenkmals muss und kann nicht nur durch den Bau an und für sich geleistet, sondern, gerade wenn es als Museum hergerichtet wird, durch Archivmaterialien ergänzt werden. Idealerweise wird die Dramaturgie des Bewahrens und des Zeigens schon von Anfang an miteinander erdacht. Die frühzeitige Einbindung der Kuratorin, des Kurators in die Gruppe, welche die strategische Planung entwickelt, führt zu einem gemeinsamen Projekt und verhindert Fehlkonzeptionen.

Mit diesem Vorschlag will ich weder den Denkmalpflegerinnen und -pflegern noch den Architektinnen und Architekten Kompetenzen absprechen, sondern durch die professionelle Zusammenarbeit einen Mehrwert für das zu zeigende Baudenkmal hervorrufen, in dem das Fachwissen aus allen Spezialisierungen zusammenfließt. Die Aufgabe der Kuratorin, des Kurators wäre folglich das Zusammenführen und In-Einklang-Bringen der architektonischen, räumlichen und der durch die Restauratorinnen und Restauratoren bereitgestellten materiellen Bedingungen mit den zusammengestellten Archivmaterialien. Dazu müssen die ergänzenden Informationen auf Medienträgern wie Saaltexten, Audio- oder Videobeiträgen in geeigneter Form bereitgestellt werden. Es gilt dabei, das Ausstellungskonzept auch von der Seite der

Betrachterinnen und Betrachter zu denken. Verschiedene Erzählstränge und Betrachtungsperspektiven sowie gut gegliederte Saaltexte mit unterschiedlichen Lesetiefen helfen, ein vielfältiges Publikum anzusprechen (vgl. Kap. 5.5). Weiter trägt die Kuratorin, der Kurator die Verantwortung mit, eine Übersteuerung durch zu viele Informationen oder eine audiovisuelle Überfrachtung zu vermeiden. Durch ein geschicktes Ausräumen zwischen dem Zeigen des Gebäudes und den hinzugefügten Ausstellungsmaterialien soll ein Gleichgewicht gefunden werden. Schlussendlich soll das Zeigen des Gebäudes als materiell existierendes historisches Zeugnis im Vordergrund der Ausstellungsgestaltung bleiben, und es soll auch eine kontemplative, sinnliche Raumerfahrung möglich sein, in dem die gealterte Bausubstanz und ihre Aura erfahrbar bleiben (vgl. Kap. 5.1). Diese Aufgabe hat nicht das Entwickeln einer Ausstellungsarchitektur zum Ziel; es ist auch nicht ein Auftrag für Szenografen, sondern eine ganz konkrete kuratorische Aufgabe.

## 7.4 Methoden des Zeigens verlorener Ornamente

Am Beispiel des fehlenden Frieses, welcher ursprünglich um Esszimmer und Salon oberhalb des horizontalen Balkens herum lief, möchte ich verschiedene Möglichkeiten aufzeigen, wie mit Fehlstellen umgegangen werden könnte. Nach den aufwendigen Sondierungen, die durch das Atelier Muttner Conservateurs Restaurateurs getätigt wurden, sind die Ornamente nur in so kleinen



Abb. 57 Fries über dem ehemaligen Buffet im Esszimmer. Ausschnitt aus der Archivfotografie von 1907.

Fragmenten sichtbar, dass keine zusammenhängenden Formen erkennbar werden. Das vollständige Freilegen des unter Schichten noch vorhandenen Frieses mit schablonierten Schmetterlingen und einer Fledermaus wäre theoretisch möglich, ist jedoch zu aufwendig. Aktuell gibt es kleinere Sondierungen, die erste Hinweise auf die Farbgebung und das Farbmateriale geben, die Formen sind noch nicht erkennbar. Ergänzend stehen nur die beiden etwas undeutlichen Schwarz-Weiss-Fotos als Indizien zur Verfügung. Insgesamt sind nicht genügend Informationen vorhanden, um sich eine genaue Vorstellung vom Fries zu machen.

Für den Fries, wie auch für andere Oberflächen mit Fehlstellen, müssen adäquate Lösungen gefunden werden, welche konservatorisch wie auch im Sinne des Zeigens vertretbar sind. Die aktuell weiss gestrichenen Oberflächen stellen einen harten Bruch zur vormaligen Farbgebung dar; sie zerstören die Integrität des baukünstlerischen Ausdrucks und der Atmosphäre. Im Folgenden stelle ich verschiedene Lösungsansätze vor, schlussendlich muss im Dialog eine Gesamtstrategie entwickelt werden, welche für jede Stelle eine passende Massnahme zulässt.

#### 7.4.1 Reduktion auf die Grundtöne

Der Fries könnte in einem auf den Sondierungen basierenden Farbton gestrichen werden, eventuell lasierend, damit zumindest eine Tiefenwirkung erzielt wird und der Farbauftrag nicht zu statisch und homogen wirkt. Durch die Monochromie entsteht eine eher zeitgenössisch anmutende Abstraktion, die das Lebendige, Filigrane und Verspielte des Ornaments allerdings nicht herzustellen vermag. Die Verwendung eines farbigen Grundtons könnte jedoch eine Annäherung an eine frühere Fassung des Ornaments ermöglichen. Dadurch liessen sich zumindest der Helligkeitswert und ein farblicher Eindruck darstellen, was zu einer harmonischeren Wirkung im Verhältnis zum Holzwerk führen könnte. Die sichtbar zu lassenden Sondierungen und die historischen Fotografien sowie erläuternde Texte dienen dazu, den Betrachterinnen und Betrachtern die Vorstellung des ursprünglichen Ornaments zu erleichtern.



Abb. 58 Nach den Sondierungen gemischte Farbtöne der Villa Fallet, wobei die oberen vier Farbtöne Esszimmer und Salon entnommen wurden.

Die farbliche Interpretation des Untergrunds muss reversibel umgesetzt werden und soll mit einem das Gebäude umfassenden Farbkonzept in Einklang stehen. Die Farbtöne sollen sich grundsätzlich an den Farbwerten der Sondierungen orientieren. Es stellt sich jedoch die Frage, ob die Grundtöne den Untergründen der Ornamente entsprechen oder ob sie eine Synthese der Farbigkeit der Flächen mit den Ornamenten eingehen sollen. Diese Fragestellung ist im Kontext der Kombination mit den in der Folge beschriebenen Methoden der Präsentation der Ornamente sowie mit dem Gesamtfarbkonzept zu entwickeln. Leichte Abweichungen von den sondierten Farbtönen sind zugunsten eines stimmigen Ganzen zu tolerieren, zumal die Farbwerte nicht exakt eruiert werden können, da sie nicht rein in Erscheinung treten und sich durch den Alterungsprozess verändert haben. Interessant ist die intensive und tiefe Farbigkeit der vorgefundenen Malereien, die erstaunlicherweise auf dem Gipsgrund in Ölfarbe ausgeführt wurden.

Die Anwendung eines farbigen Grundtons wird auch für die anderen Vorschläge eine Basis bilden.



Abb. 59 Als Beispiel die Ausstellungsansicht mit farblich angepassten Saaltexen und Werken auf kontextspezifischem Farbkonzept. Ausstellung *Matisse, Derain und ihre Freunde*, Kunstmuseum Basel 2023.

## 7.4.2 Andeuten des Ornaments

Um eine Rekonstruktion zu vermeiden, und um das Ornament trotzdem nachvollziehbar zu zeigen, könnten Zwischenformen angedacht werden, wie beispielsweise das Umreißen der Form durch eine feine Linie, welche das Ornament andeutet oder vorzeichnet, ohne es vollständig zu rekonstruieren. Dazu müssten idealerweise durch Sondagen noch mehr Informationen freigelegt werden.

## 7.4.2 Das Ornament auf einer Musterplatte

Versuche einer Rekonstruktion der Motive mit den Schmetterlingen und Fledermäusen könnten auf Musterplatten angefertigt werden. Eine genaue Rekonstruktion wird nach aktuellem Kenntnisstand nicht möglich sein, da die Sondierungen nur sehr spärliche Informationen liefern und auch die bekannte Abbildung 41 (S. 39) für eine Rekonstruktion nicht ausreicht. Es müsste daher von einer Interpretation gesprochen werden. Die Möglichkeit, das Ornament auf einer vom Gebäude losgelösten Platte zu zeigen, bietet den Vorteil, von einer ethisch problematischen Rekonstruktion abzusehen und allfällige Korrekturen, nach weiteren Erkenntnissen, später einfließen zu lassen: Ohne in die Bausubstanz einzugreifen, hilft die Musterplatte, sich das Gewesene vorzustellen. Zudem können verschiedene Varianten erprobt und gezeigt werden, welche den Prozess des Herantastens an die richtige Formen- und Farbanwendung sowie an Varianten des Schablonierens aufzeigt.

## 7.4.4 Mediale Darstellung des Ornaments

Studien des Ornaments könnten in anderen Medien gezeigt werden. Geeignete Informationsträger wären eine Broschüre, ein Plakat oder ein Saaltext. Dabei könnten der aktuelle Kenntnisstand mit den historischen Fotos und Ergebnisse der restauratorischen Untersuchungen sowie Studien des Ornaments dargestellt und erklärt werden.

## 7.4.5 Rekonstruktion auf der Wand

Von einer Rekonstruktion auf der Wand ist aus denkmaethischen Gründen abzusehen (vgl. Kap. 5.3). Schlussendlich ist das Echte nicht wiederherstellbar. Die Unterscheidbarkeit von bauzeitlicher Malerei und gut gemachter Rekonstruktion würde ein Problem darstellen. Daher wird in der Charta von Venedig<sup>133</sup> wie auch in den schweizerischen Leitsätzen zur Denkmalpflege von Rekonstruktionen abgeraten. Es gibt Ausnahmefälle, wenn die Rekonstruktion dazu dient, die Verständlichkeit des Denkmals herzustellen. Diese Ausnahme wird jedoch vor allem in der Archäologie geltend gemacht. Für diesen Ausnahmefall aber müssen genügend Indizien vorhanden sein, um überhaupt zu wissen, wie dieses Ornament auszusehen hätte.<sup>134</sup> Der Befund in der Villa Fallet ist jedoch (noch) sehr spärlich, was eine Rekonstruktion ausschliesst.

Würde eine Rekonstruktion als tolerierter Ausnahmefall realisiert, so müsste diese deutlich vom Original unterscheidbar sein, damit auch Laien erkennen können, was original ist und was nicht.

Ein Beispiel der Problematik der Rekonstruktion kann in La Chaux-de-Fonds in der Ancièn Manège (Rue du Manège 19, Rue du Banneret 5; KGS Nr. 03951) betrachtet werden (an der ich selber vor knapp dreissig Jahren an den Rekonstruktionsarbeiten der Wandmalereien im Innenhof

<sup>133</sup> Vgl. Kap. 5.3, S. 38, und Internationale Charta von Venedig 1964, 2012, Art. 9, S. 49 «Die Restaurierung ist eine Massnahme, die Ausnahmecharakter behalten sollte. Ihr Ziel ist es, die ästhetischen und historischen Werte des Denkmals zu bewahren und zu erschliessen. Sie gründet sich auf die Respektierung des überlieferten Bestandes

und auf authentische Dokumente. Sie findet dort ihre Grenze, wo die Hypothese beginnt.» 1964, S. 48.  
<sup>134</sup> Leitsätze zur Denkmalpflege 2007, S. 26 f., Art. 5.1 und 5.4, deuten auf den Verzicht einer Rekonstruktion bei den Wandmalereien der Villa Fallet.

mitgewirkt hatte). Die ergänzten Dekorationsmalereien sollten nach einigen Jahren nicht mehr von der konservierten Fassung unterscheidbar sein. Heute muss diese damals «gelungene» Rekonstruktion kritisch betrachtet werden, denn Konservierung und Rekonstruktion sind heute selbst für einen Profi kaum auseinanderzuhalten.

#### 7.4.6 Interpretation mit deutlichen zeitgenössischen Merkmalen

Eine Nachempfindung des Ornaments, die bewusst und deutlich erkennbar den Duktus unserer Zeit trägt und vom Original unterscheidbar ist, sich aber dennoch stark am ursprünglichen Ornament orientiert, wäre hingegen denkmalethisch vertretbar. Dies impliziert eine anspruchsvolle gestalterische und kunsthandwerkliche Aufgabe. Es könnte sich beispielsweise um eine Vereinfachung handeln. Die Nähe zwischen einer solchen Nachempfindung und einer versuchten Rekonstruktion ist schwierig auszuloten; das Finden des richtigen «Duktus» ist schlussendlich eine Frage der Ethik des Restaurierens. Eine Abweichung oder Abstraktion kann auch als unzureichend empfunden werden. Weiter besteht die Gefahr, dass das neue Werk einen bemühenden Charakter aufweist und nicht der Qualität des Originals entspricht oder stilistisch einen Ausdruck verkörpert, der nicht in den Raum passt. Auch für diese Arbeit braucht es einen gewissen Spielraum, damit eine unserer Zeit entsprechende Ausdrucksform gefunden werden kann. Interessant wird bei dieser Aufgabe die Frage, wie die formale Abgrenzung vom Original bewerkstelligt würde: durch eine intensivere Farbigkeit, durch eine stringenter Anordnung der Motive, durch eine Vereinfachung derselben, durch den erkennbaren Einsatz neuer Technologien?

Zwei Beispiele zeigen die abstrahierten Formen von Föhrenzapfen und Kleeblättern im Textildesign von Fabia Zindel.

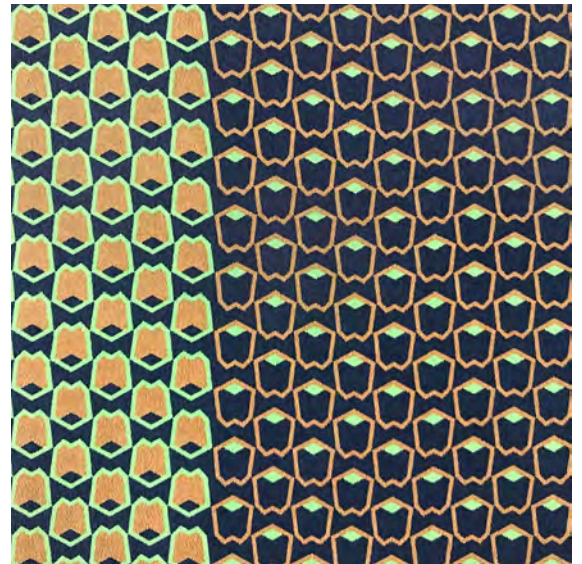


Abb. 61 Föhrenstill von Fabia Zindel.



Abb. 62 Kleestill von Fabia Zindel.

## 7.4.7 Künstlerische Reaktion

Eine weitere Möglichkeit wäre eine künstlerische Reaktion, die einer künstlerischen Leistung auf Augenhöhe entspricht und daher auch eine Abweichung und einen eigenen Charakter aufweisen darf. Im Vergleich zur Interpretation ist die künstlerische Reaktion freier im Ausdruck. Hier wird ein Dialog mit dem Vergangenen hergestellt. Der künstlerische Spielraum ist grösser, aber auch anspruchsvoller. Ein freies Anknüpfen an die überlieferten Themen wird möglich und kann dem Werk zu einer Aktualisierung und Überführung in die heutige Zeit verhelfen (vgl. Kap. 6.2). Das neu Erschaffene darf nicht vortäuschen, aus einer anderen Zeit zu stammen oder dem Original zu entsprechen. Es soll, wie in der Charta von Venedig vermerkt, den Stempel unserer Zeit tragen. Weiter soll sich das neue Werk harmonisch in den Bestand und in die Architektur einfügen, damit es als anregende Ergänzung verstanden werden kann.<sup>135</sup>

Der koreanische Künstler Do Ho Su hat sein Elternhaus mit Papier abgeformt und nachgebildet. Es entstand ein Ersatz, der die Erinnerung mitsamt der Aura aufleben lässt.



Abb. 63      Ausstellungsansicht des Projekts *Rubbing/Loving* von Do Ho Suh 2013-2022 im Museum of Contemporary Art Australia.

<sup>135</sup> Vgl. Internationale Charta von Venedig 1964, 2012, Art. 9, S. 49.



Abb. 64 Videostill aus *Bosque Marino*, 2021, von Valentina Pini.

Die Schweizer Künstlerin Valentina Pini entwickelt bei einer Artist Residency in Chile in einer Jugendstilvilla ein ganz anderes Narrativ. Die Natur holt sich das, was durch die Kolonialisten zerstört wurde, zurück. In ihrer Videoarbeit schlingen sich schleimige Meerespflanzen ganz langsam um das historische Mobiliar. Mit dieser Arbeit setzt sich die Künstlerin mit dem spezifischen örtlichen und historischen Kontext auseinander.<sup>136</sup>

<sup>136</sup> Vergleiche dazu das Video auf YouTube und den dazugehörigen Text (DeepL-Übersetzung, leicht überarbeitet): Valentina Pini's *Bosque Marino* erforscht die Beziehung zwischen dem Meer und dem Territorium im fernen Feuerland. In einer Klang- und Bildinstallation schlägt Valentina Pini einen Dialog zwischen dem Huiro, einem an den Pazifikküsten weit verbreiteten Seetang, und dem Holz vor, einem Symbol der Ausbeutung, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts an den Ufern des Whiteside-Kanals der Magellanstrasse stattfand. Das Video zeigt die Gegenüberstellung des Huiro, eines charakteristischen Elements des Ökosystems des Südpazifiks, mit den Möbeln des Alberto Baeriswyl House-Museums (CAB), dem ehemaligen Haupthaus der ehemaligen Holzfabrik von Alberto Baeriswyl Pittet - Sohn von Schweizer Siedlern, die 1976 in Punta Arenas ankamen. Der wissenschaftliche Name dieser Alge ist *Macrocystis pyrifera*, und sie zeichnet sich dadurch aus, dass sie schwammig ist und von einer gallertartigen Membran umhüllt wird, aus der wie Tentakel runde, mit Gas und Flüssigkeit gefüllte Blätter spriessen,

die in ihrem Kielwasser Spuren hinterlassen. Eine morphologische Plastizität, die an die Bewegung ausserirdischer Kreaturen in Science-Fiction-Filmen erinnert. Durch den Dialog zwischen diesen Materialien, die für den Ort und seine Geschichte charakteristisch sind, werden zwei verschiedene Arten der Beziehung zur Natur vorgestellt. Holz, verstanden als eine auf einen produktiven Zustand reduzierte natürliche Ressource, und Huiro als Teil eines Ökosystems, in dem verschiedene lebende Organismen interagieren. Mit dem Konzept des Maritorio/Territorium lädt uns die Künstlerin ein, kritisch über die Interaktion des Menschen mit der Umwelt nachzudenken. Gleichzeitig appelliert der Begriff des Waldes an den maritimen und terrestrischen Raum in seiner Komplexität als Lebensraum und Ökosystem, das sein eigenes Gleichgewicht unter einem autonomen und nachhaltigen Ansatz aufrechterhält.

## 7.4.8 Eine digitale Rekonstruktion

Eine digitale Darstellung, welche als Projektion, auf einem Bildschirm oder mit einer 3D-Brille gezeigt werden kann, birgt bei guter Umsetzung das Potenzial einer Leichtigkeit, da sie nicht materiell greifbar ist und gewissermassen nicht physisch existiert, sondern auf einer virtuellen Ebene bleibt und den Vorstellungsraum der Betrachtenden stimuliert. Die digitale Rekonstruktion beeinträchtigt die Bausubstanz nicht. Allerdings bleibt die Frage offen, was mit dieser geschehen soll. Ein Vorteil ist, dass digitale Fassungen bei veränderterem Wissensstand angepasst werden können.

Als Beispiel kann die digitale Rekonstruktion des demontierten UNESCO Press Room von Gerrit Thomas Rietveld betrachtet werden. Das einmalige Interieur des UNESCO Press Room war ein Geschenk der niederländischen Regierung an die UNESCO. Der Press Room ist in seiner Gesamtkonzeption, das Mobiliar und Innenausstattung beinhaltete, und mit einer präzisen geometrischen Zeichnung, welche über das Mobiliar und Boden- wie Wandflächen floss, als Gesamtkunstwerk zu betrachten. In den 1980-Jahren wurde der Raum jedoch demontiert. Das Mobiliar ist archiviert, von der Raumausstattung ist jedoch nichts mehr vorhanden.<sup>137</sup> Santje Pander hat in ihrer unveröffentlichten Masterarbeit die Farbgebung und das Interieur des Press Room sorgfältig analysiert und zusammen mit der Firma 4D Research ein virtuelles Modell erschaffen. Diese virtuelle Darstellung ermöglicht eine Visualisierung des Raums. Das Gesamtkonzept des ehemaligen Press Room wird nachvollziehbar, und die wissenschaftlich relevanten Informationen können räumlich verortet werden. Das virtuelle Modell vermag jedoch nicht die physische Räumlichkeit und Präsenz wiederherstellen. Im Kontext des Verlusts der räumlichen Struktur ist die virtuelle Simulation sinnvoll. Nutzen und Dimension einer virtuel-

len Simulation müssen infolgedessen sorgfältig mit der gegebenen Situation in Einklang gebracht werden.

## 7.5 Eine Synthese der Methoden als Empfehlung

Das Zeigen der Fehlstelle, ergänzt durch Hilfestellungen wie Musterplatten, digitale Rekonstruktionen und Einbeziehung von historischem Bildmaterial und Visualisierungen, und das Zur-Verfügung-Stellen von Informationen in Textform entspricht einer zeitgemässen Ausstellungspraxis, die es ermöglicht, den denkmaletischen wie auch ästhetischen Anforderungen gerecht zu werden und das wissenschaftliche, konservierende Arbeiten, Rechercheergebnisse wie auch unterschiedliche Bauphasen zu thematisieren. Es zeugt von

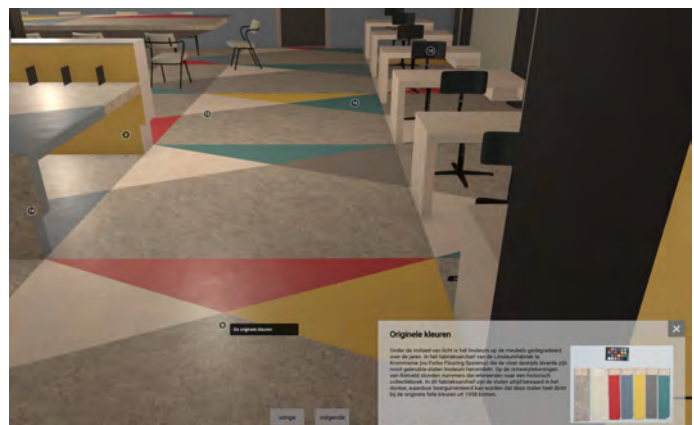


Abb. 65 Screenshot des UNESCO Press Room von Gerrit Rietveld aus der 3D-Animation von 4D Research Lab.

<sup>137</sup> Santje Pander verfasste ihre Masterarbeit über Konservierung und Restaurierung historischer Innenräume an der Universität von Amsterdam. Vgl. Ferrier 2019, S 1-3.

einer «ehrlichen» Haltung, indem den Betrachterinnen und Betrachtern die Befunde und die Grenzen ihrer Repräsentation gezeigt werden und ihnen zugemutet wird, anhand der oben genannten Hilfsmittel das Gebäude mit der eigenen Vorstellungskraft nachzuzeichnen.

Blanche in unmittelbarer Nähe der Villa Fallet zu betrachten, wo das Zeigen des Hauses eindeutig im Vordergrund steht, diskret ergänzt um Informationsmaterialien und historische Dokumente in den oberen Stockwerken.

---

## 7.6 Auswertung der diskutierten Lösungsstrategien

Die Handlungsmöglichkeiten, die ich am Beispiel des Frieses aufgezeigt habe (Kap. 7.4.1–7.4.8), zeigen den Spielraum wie auch die Herausforderung auf, welche die Aufgabe des Zeigens birgt; sie verweisen aber auch auf die Verschränkung der konservatorisch–restauratorischen Arbeit mit der kuratorischen. Passende Ideen zu entwickeln erfordert die Zusammenarbeit nicht nur zwischen Architektinnen, Historikern, Denkmalpflegerinnen und Bauherrschaft, sondern gegebenenfalls auch mit Kuratorinnen und Kuratoren sowie, wenn es um das Bespielen von Fehlstellen geht, möglicherweise auch mit Kunstschaffenden, welche ihren fachspezifischen Ideen– und Erfahrungshorizont in der Darstellung und Repräsentation von Inhalten in verschiedenen Medien mitbringen. Dabei gilt es zu beachten, dass das Zeigen des Gebäudes im Vordergrund steht (vgl. Kap. 7.3). Ergänzend zum Bestand werden Hilfsmittel wie Mustertafeln, Texte oder historische Fotografien eingesetzt. Eine Ausstellungsarchitektur darf nicht im Vordergrund stehen. Eine breit angelegte Auslegung ist notwendig, um die Vielfalt der Möglichkeiten sorgfältig zu evaluieren und in ein Gesamtkonzept einzubetten. Ein etwas aufwendiger, zeitintensiver Prozess wird sich an dieser Stelle lohnen. Ein gelungenes Beispiel ist mit der Maison

# 8. Ausblick – Szenarien für die Villa Fallet

## 8.1 Eine Mischnutzung für die Villa Fallet

Als einzigartiges Objekt, welches als Gesamtkunstwerk den «Style sapin» repräsentiert und das Frühwerk von Le Corbusier veranschaulicht, sollte die Villa Fallet einer breiten Öffentlichkeit unbedingt zugänglich gemacht werden (vgl. Kap. 4.1). Dabei ist eine Nutzung mit Ausstellungscharakter anzustreben, zumal die Stadt La Chaux-de-Fonds die Liegenschaft mit ebendiesem Ziel erworben hat.

Als Baudenkmal sollte sie mit einer ergänzenden Ausstellung gezeigt werden. Dabei können verschiedene Themen vertieft werden, wie beispielsweise das künstlerische Schaffen rund um Charles L'Éplattenier, die Entwicklung des «Style sapin», das kollaborative Arbeiten des Cours supérieur d'art, das Werk von René Chapallaz oder das Frühwerk von Charles-Édouard Jeanneret (vgl. Kap. 2). Diese Themen könnten aufgearbeitet und als Dauer- oder Wechselausstellungen in der Villa Fallet gezeigt werden. Eine weitere Möglichkeit wäre, die künstlerischen und handwerklichen Arbeiten an und für sich zu thematisieren und zu zeigen, und zwar in Form von Archivmaterialien und Entwürfen des Cours supérieur d'art sowie aktuellen Entwürfen, die sich mit den verloren gegangenen baukünstlerischen Werten auseinandersetzen. Auf diese Weise könnten verwendete

Techniken und Materialien gezeigt und die Fehlstellen gleichzeitig elegant überbrückt werden.

Die Räume, welche besondere baukünstlerische Elemente vorweisen, sollten als Ausstellungsräume eingerichtet und kuratiert werden. Da ein Museumsbetrieb aufgrund des kostspieligen Betriebs und der Betreuung schwierig ist, können alternativ oder ergänzend punktuelle Öffnungen durch Führungen in Betracht gezogen werden sowie öffentliche Kleinveranstaltungen, Konzerte, Lesungen o.Ä. Denkbar wäre auch, dass zeitgenössische Künstlerinnen und Künstler mit ihren Arbeiten auf das Haus reagieren und mit ihren Ausstellungen, zusätzlich zu den an Architektur Interessierten, ein Kunstpublikum ins Haus locken.

Weiter bietet sich die Möglichkeit punktueller Vermietungen der Ausstellungsräume für Sitzungen oder kleine Retraiten an. Dies könnte beispielsweise für die Uhrenbranche interessant sein.

Die museale Nutzung ist aus wirtschaftlicher wie organisatorischer Perspektive herausfordernd. Da einige Räumlichkeiten durch vorangegangene Renovierungen in einem Masse verändert wurden, dass sie zum Zeigen nicht genügend Qualität aufweisen, schlage ich eine Mischnutzung vor, welche die museal genutzten Räume mit einer gewerblichen Vermietung kombiniert.

## 8.2 Nutzungszonen

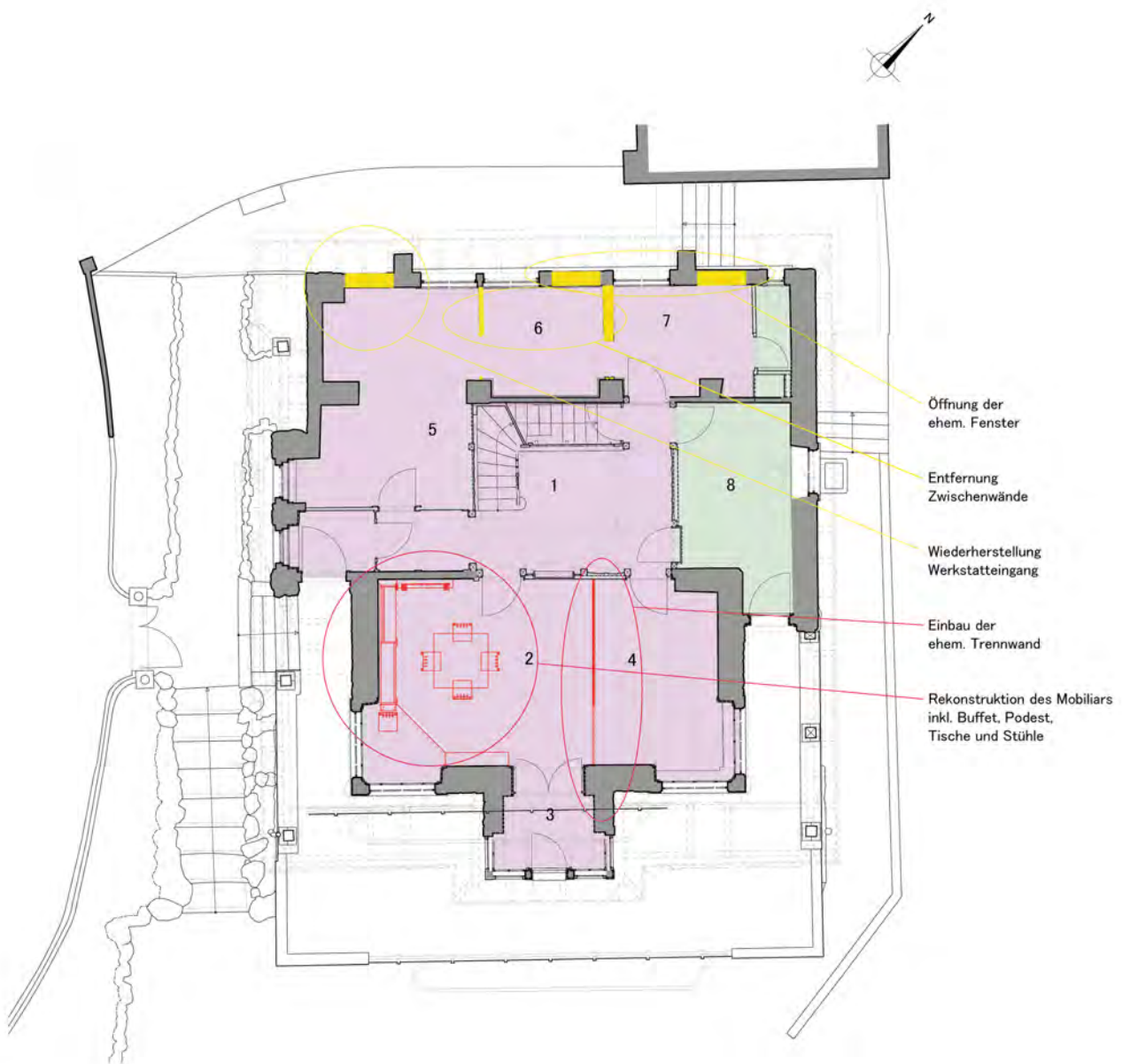
Um eine konkrete Nutzungsplanung anzudeuten, werden ausstellungsrelevante Zonen definiert, welche der Öffentlichkeit gezeigt werden sollen, wie auch solche, die diesbezüglich ungeeignet sind, weil sie durch Renovationen ihre Originalsubstanz und ihren baukünstlerischen Wert ganz oder teilweise verloren haben. In Bezug auf den Erhalt des Baudenkmals ist jedoch festzuhalten, dass das gesamte Bauwerk in seiner Integri-

tät von Bedeutung ist und entsprechend behandelt werden muss.

Zu den ausstellungsrelevanten Zonen zählen Entrée, Halle, Esszimmer und Salon sowie das Zimmer im OG Ost (Raum 11). Auch der Kellerabgang und der Treppenansatz ins Dachgeschoss sollten für Interessierte zugänglich sein.

Die ehemalige rückwärtige Werkstatt mit dem Vorraum (5), der wahrscheinlich als Büro oder Empfang diente, weist nach ersten Indizien möglicherweise Dekorationsmalereien auf und könnte daher, falls noch mehr von dieser Dekorationsmalerei freigelegt würde, auch dieser Kategorie zugerechnet werden. In der Plandarstellung ist der öffentliche, ausstellungsrelevante Bereich rosa markiert, gemeinsam genutzte Bereiche sind hellgrün und die zur Vermietung freigestellten Flächen hellblau dargestellt.

## Nutzungsszenario EG



Legende:

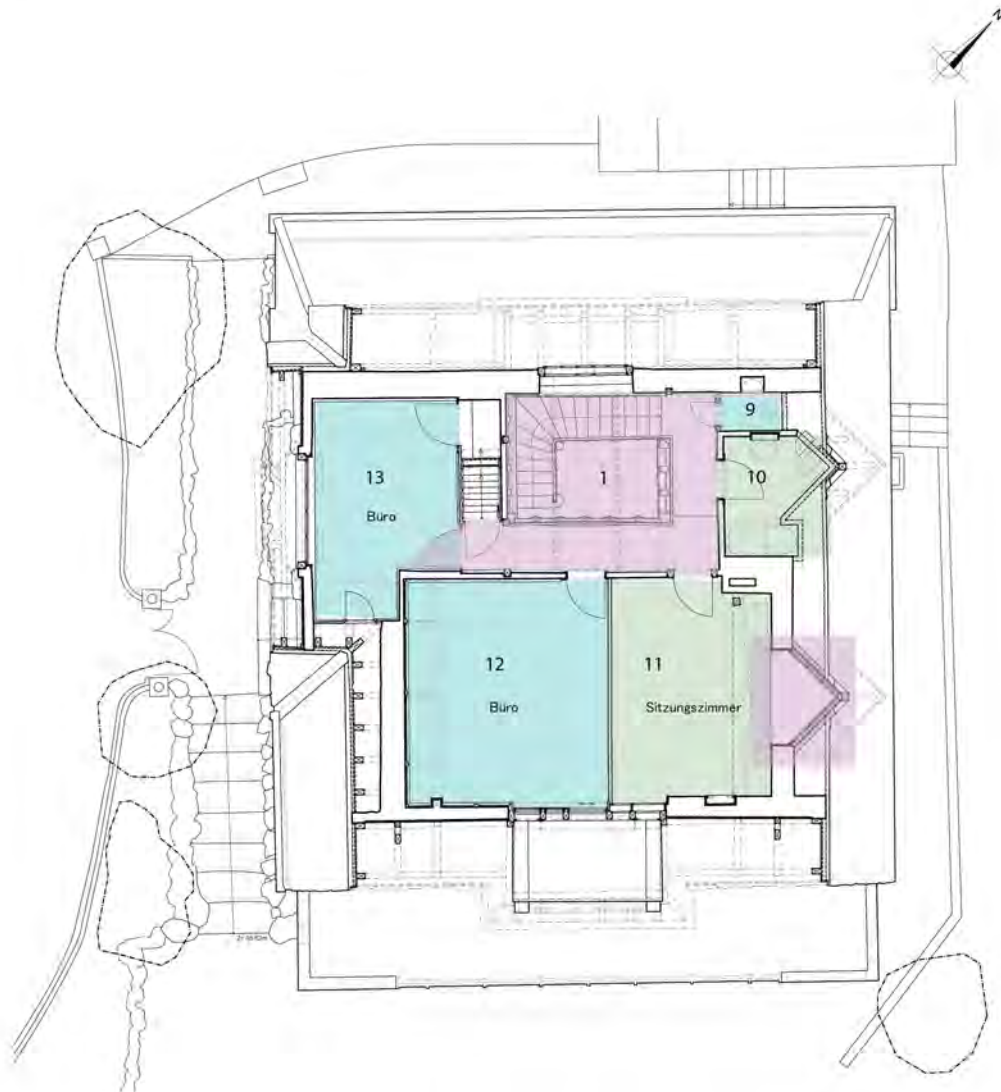
- Abbruch
- Rekonstruktion
- öffentlich genutzt
- Vermietung
- gemeinsame Nutzung

## Zurückführung der räumlichen Situation

Die räumliche Situation soll optimal genutzt und nachvollziehbar hergestellt werden. Zu diesem Zweck wird der ehemalige Werkstattbereich wiederhergestellt, indem die vermauerten Fenster und der Werkstatteingang geöffnet werden. Im Rahmen einer schrittweisen musealen Herrichtung der Villa Fallet kann eine klar unterscheidbare Rekonstruktion der räumlichen Situation in Esszimmer und Salon sowie eine schematische Nachbildung des Mobiliars in Betracht gezogen werden.

Abb. 66 Nutzungsplan EG inkl. erwähnter baulichen Massnahmen. Die Nummerierung entstammt den blauen, von Louis Fallet signierten Plänen. Plangrundlagen Archeotech SA.

## Nutzungsszenario OG



Legende:

- Abbruch
- Rekonstruktion
- öffentliche Nutzung
- Vermietung
- gemeinsame Nutzung

### Gemeinsame Nutzung von Sitzungszimmer und I

Das Sitzungszimmer gehört zur gewerblichen Nutzung, darf aber von Ausstellungsbesucherinnen und Besuchern besichtigt werden, wenn es nicht genutzt wird.

Abb. 67 Nutzungsszenario OG. Plangrundlagen Archeotech SA.

# Nutzungsszenario UG



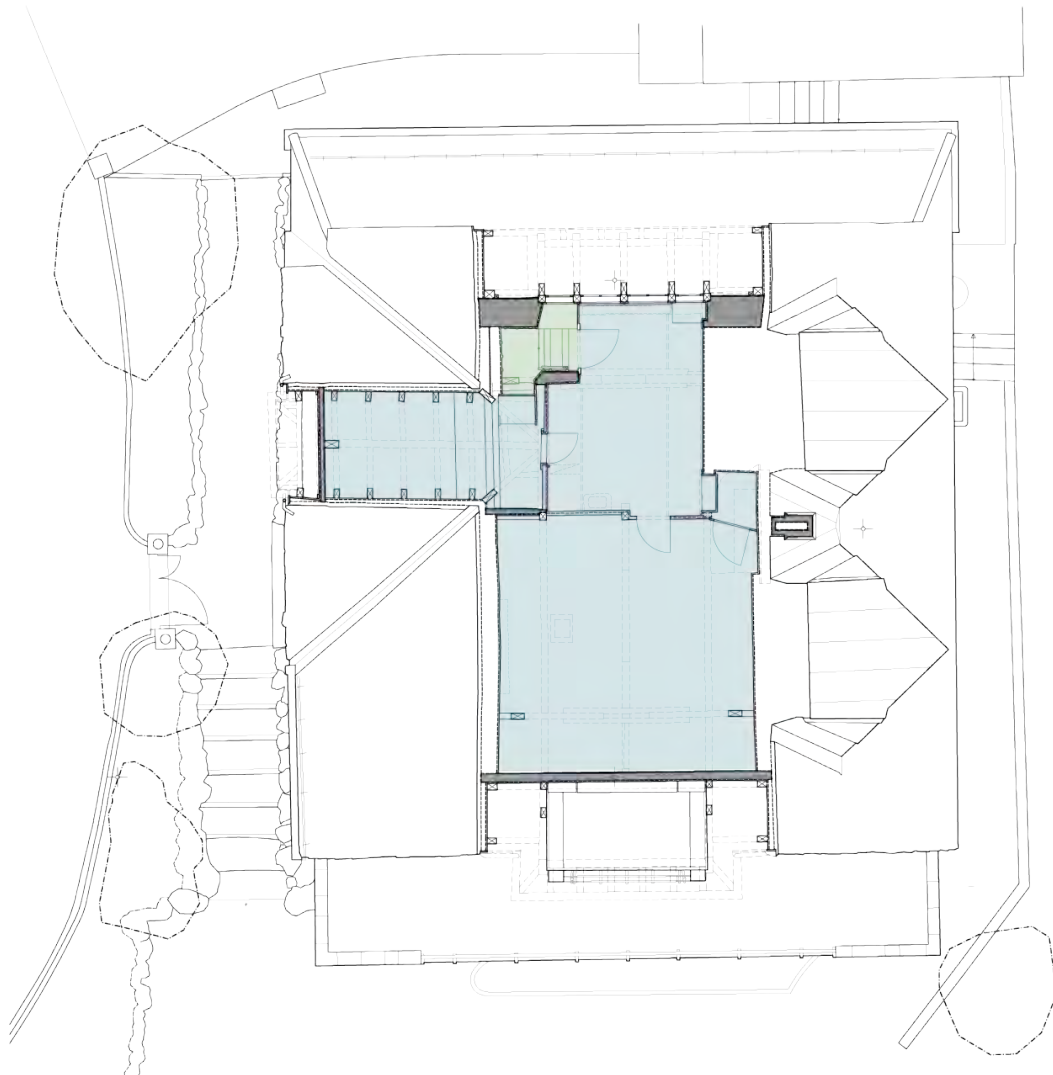
## Legende:

- Abbruch
- Rekonstruktion
- öffentliche Nutzung
- Vermietung
- gemeinsame Nutzung

Der Kellerabgang ist insofern interessant, als er das Lichtspiel mit dem Band der quadratischen Glasscheiben von der Rückseite zeigt.

Abb. 68 Nutzungsszenario UG. Plangrundlagen Archeotech SA.

# Nutzungsszenario DG



Legende:

- Abbruch
- Rekonstruktion
- öffentliche Nutzung
- Vermietung
- gemeinsame Nutzung

Abb. 69 Nutzungsszenario DG. Plangrundlagen Archeotech SA.

## 8.2.1 Das Potenzial der ehemaligen Werkstatt

Die rückwärtigen Räume 5, 6 und 7 weisen ein sehr interessantes Nutzungspotenzial auf. Hier könnte der ehemalige Eingang der Uhrenwerkstatt wieder geöffnet werden, ebenso wie die vermauerten Fenster. Durch den Abbruch der später hinzugefügten Trennwände entsteht ein heller, neutraler L-förmiger Raum, der durch den Werkstattzugang eine behindertengerechte Erschliessung ermöglicht, die zu einem Empfang führt, der im ehemaligen Büro von Louis Fallet (Raum 5) eingerichtet werden könnte (vgl. Kap. 2.9.7, S. 40). Dieser Raum stellt für eine öffentliche Nutzung somit ein wichtiges Bindeglied dar, welches für einen Informationsdesk und eine Garderobe Platz bietet. Hier kann das Publikum in Empfang genommen werden, bevor es durch die eher engen Räumlichkeiten geschickt wird. Der L-förmige Raum kann aber auch für den Ausstellungsauftritt oder als Sitzungszimmer und Raum für Workshops mit kleineren Gruppen genutzt werden. Dieser Bereich nimmt demzufolge bei einer musealen Nutzung eine wichtige Funktion ein, nicht primär aufgrund seines baukünstlerischen Werts, sondern aufgrund seines funktionalen Potenzials.

## 8.2.2 Punktuelle Highlights im Obergeschoss

Im OG gibt es zwei Stellen mit punktuell interessanten baukünstlerischen Eigenschaften. Dies betrifft das raffiniert gestaltete Eckfenster im Zimmer OG Ost (Raum 11, siehe Kap. 2.9.12, S. 42) und ein noch nicht abschliessend freigelegter Befund zwischen der Halle im OG und dem Zimmer West (Raum 13), wo ein Stück gesprenkelter Tapete sowie ein Hinweis, dass der Türrahmen des Zimmereingangs zu einem späteren Zeitpunkt an die aktuelle Stelle versetzt wurde, gefunden wurden.<sup>138</sup> Die Zimmer im OG können insofern anders genutzt werden, als dass Besucherinnen und Besuchern ein Augenschein zu den oben beschriebenen Elementen gewährt werden könnte (siehe Kap. 7.4). Des Weiteren können Dachgeschoss und Kellerräume zusammen mit den Zimmern 11, 12 und 13 im OG einer geeigneten gewerblichen Nutzung zur Verfügung gestellt werden.

---

<sup>138</sup> Vgl. Restauratorenbericht 2024, S. 46. Der versetzte Türrahmen gibt Aufschluss zur Differenz des blauen Plans und der aktuell schlüssigen Disposition der Erschliessung

der Zimmer über die Galerie, welche ebenfalls den direkten Zutritt zur Treppe ermöglicht, die ins Dachgeschoss führt.

### 8.3 Mieterschaft als Kooperationspartner

Ergänzend zu den Ausstellungsbereichen gibt es im OG und im Dachstock sowie im Keller genügend Raum, der ganz oder teilweise vermietet werden kann. Zudem wird es Schnittstellenbereiche geben, welche vom öffentlichen Betrieb sowie von Nutzerinnen und Nutzern des nichtöffentlichen Bereichs beansprucht werden. Dazu zählen Raum 11 als Sitzungszimmer sowie Küche und Toiletten.

Für die Nutzung dieses Bereichs soll eine Mieterschaft gefunden werden, die sich für das Nebeneinander mit dem Ausstellungsbetrieb eignet oder die sogar in Form einer Kooperation eine unterstützende Funktion übernimmt. Denkbar wäre eine preisgünstige Vermietung dieser Räume an ein aufstrebendes Büro aus der Kultur- oder Kreativbranche, welches gegen eine tiefe Miete die Bereitschaft zeigen würde, bestimmte Aufgaben im Betrieb der Ausstellungsräume zu übernehmen. Über die Mieterschaft könnten auch Zivildienstleistende zum Einsatz kommen. Mögliche Aufgaben, die so abgedeckt würden, wären beispielsweise das Öffnen und Schliessen des Hauses, das Führen eines Belegungskalenders, die Begrüssung der Gäste, die Übernahme von Führungen und Aufsichten. Der Umfang der Dienstleistungen müsste ausgehandelt und vertraglich festgelegt werden.

### 8.4 Zurückführung der räumlichen Situation

Die räumliche Situation soll optimal genutzt und nachvollziehbar hergestellt werden. Zu diesem Zweck wird der ehemalige Werkstattbereich zugunsten einer optimalen Nutzung im Kontext des Ausstellungsbetriebs wiederhergestellt, indem die vermauerten Fenster und der Werkstatteingang geöffnet werden. Im Rahmen der schrittweise erfolgenden Konservierungs- und Renovationsarbeiten und der musealen Herrichtung der Villa Fallet kann eine klar unterscheidbare Rekonstruktion der räumlichen Situation in Esszimmer und Salon sowie eine abstrahierte, vereinfachte Nachbildung des Mobiliars in Betracht gezogen werden. Diese Elemente sollen das kleinteilige Raumgefühl wiederherstellen und eine Vorstellung des Mobiliars ermöglichen, wobei sämtliche Einbauten reversibel, also ausbaubar, sowie klar als neue Hinzufügungen erkennbar sein müssen.

---

## 9. Fazit

Die Auseinandersetzung mit der Villa Fallet hatte zum Ziel, über die Erarbeitung des historischen Kontexts und die Verknüpfung mit den Anliegen der Denkmalpflege, die im Wesentlichen auf die Ermöglichung des Erinnerns und die Öffnung der Denkmäler für die Öffentlichkeit abzielen, der Frage nachzugehen, wie die Oberflächen mit den Fehlstellen gezeigt werden können. Die Villa Fallet hat einen Status, der eine öffentliche Ausstellung oder eine museale Präsentation erfordert. Die Fehlstellen an den weissen Wänden im Inneren spitzten die Fragestellung jedoch zu, indem über Alternativen zur Rekonstruktion der Wandmalereien nachgedacht werden muss. In der vorliegenden Arbeit wurde dazu kein konkreter Vorschlag formuliert, sondern es wurden Lösungsstrategien aufgezeigt und verschiedene mögliche Massnahmen vorgestellt und kritisch reflektiert.

Das Nachdenken über die Diskrepanz zwischen Denkmaltheorie und Praxis führte dazu, auch den Aspekt des Zeigens, also Erkenntnisse aus Theorie und Praxis des Ausstellung-Machens, als Aufgabe der denkmalpflegerischen Praxis mitzudenken. Mittels solider kuratorischer Kompetenzen und Strategien können vielfältige Möglichkeiten des Zeigens in Betracht gezogen werden, die im Idealfall übermässige Eingriffe an der Bausubstanz wie Rekonstruktionen oder Nachempfndungen unnötig machen. Um einen schonenden Umgang mit der Bausubstanz zu ermöglichen, ist eine frühzeitige Zusammenarbeit sinnvoll. Konzepte des Zeigens sollen architektonische und konservatorische Aspekte sowie Ausstellungs- und Vermittlungskonzepte berücksichtigen und verbinden.

Die Form des Zeigens, die eine sorgfältige Elaborierung der inhaltlichen Vermittlung einschliesst, ist eng mit der Rolle der Betrachtenden

verknüpft. Die in der Arbeit vorgeschlagenen Handlungskonzepte appellieren an die Kompetenz der Betrachtenden, welche mithilfe der gezeigten Indizien in der Lage sein werden, sich das Gewesene vorzustellen. Dem Fach- sowie dem Laienpublikum sind komplexere Zusammenhänge zumutbar, sie regen an und vermögen das Interesse an den vielschichtigen Aspekten der Baukunst und des historischen Kontexts zu stärken.

Für das Problem des Umgangs mit den Fehlstellen wird ein kollektiver Prozess aller beteiligten Fachpersonen vorgeschlagen, mit dem Ziel, Lösungsansätze frühzeitig zu elaborieren. Dabei soll in Bezug auf die Villa Fallet eine gemeinsame Haltung zu konservatorischen Fragen sowie zur Frage, wie das Verborgene hinter den Fehlstellen im Innern des Hauses adäquat erarbeitet und gezeigt werden kann, entwickelt werden. Ein unvoreingenommener Prozess, bei dem zur Lösungsfindung durchaus breit gedacht werden darf, soll zu einer sinnvollen Lösung führen.

Die Aufgabe, die Fehlstellen zu überbrücken, ist im Sinne von Thomas Will eine Frage, die eine «künstlerische» Kompetenz im Sinne eines antizipierenden Denkens erfordert. Sie impliziert eine sorgfältige Abwägung der Darstellungsmittel und Form sowie deren Bedeutung. Dazu ist eine enge Zusammenarbeit aus den Disziplinen des Konservierens, Kuratierens und des künstlerischen Handelns notwendig. Eine Auflistung verschiedener Möglichkeiten des Zeigens eines nicht mehr vorhandenen Frieses hat dargelegt, dass die Lösung in einer Synthese verschiedener Mittel besteht. So kann sich das Zeigen der Sondierungen und der historischen Fotografien ergänzen. Der Kontext kann mit einem zusätzlichen Saaltext vermittelt werden. Ein Farbkonzept kann den architektonischen Ausdruck stützen, aber nicht wiederherstellen. Es kann sich in Anlehnung an die durch die Untersuchungen des Teams aus Restauratorinnen und Restauratoren zutage gebrachten Farbpferenzen einer historischen Fassung annähern. Der Bezug zu den verloren gegangenen Ornamenten und Reliefs kann je nach Gutdünken der Gruppe der Expertinnen und Experten auf

Musterplatten, digital oder als künstlerische Neufassung hergestellt werden.

Mit dieser Arbeit versuche ich eine Anregung zur Lösungsfindung zu geben, indem ich die Fragestellungen sowie Stossrichtungen auffächere, die möglicherweise in standardisierten Prozessen gerne zu kurz kommen oder zu spät in die Diskussion einfließen.

Die Villa Fallet, die durch die Association Villa Fallet von einer interdisziplinären Gruppe aus Expertinnen und Experten betreut wird, ist bereits auf einem guten Weg. Ich hoffe, mit meiner Arbeit einen kleinen Beitrag zur Entwicklung dieses Hauses leisten zu können.

---

# 10. Nachweise

## 10.1 Literatur

- Barrelet, Jean Marc: «La Chaux-de-Fonds, Ville nouvelle 1890–1914», in: Sortir du Bois. Hg.: Musée des beaux-arts La Chaux-de-Fonds, Marie Gaitzsch und David Lemaire. Zürich 2022, S. 43–54
- Bergmann, Christian: Prozesse entwerfen. Eine Strategie für die Zukunft des Bauens. Basel 2019
- Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt am Main 1966
- Brooks, H. Allan: Le Corbusier's formative Years. Chicago 1997
- Bundesamt für Kultur. Baukultur. Bildung, Vermittlung, Teilhabe. Europäische Tage des Denkmals. <https://www.bak.admin.ch/> (Zugriff: 28.12.2023)
- Choay, Françoise: Das architektonische Erbe, eine Allegorie. Geschichte und Theorie der Baudenkmale. Braunschweig/Wiesbaden 1997
- Corthésy, Catherine/Hellmann, Anouk: «L'École d'Art: Ferment du progrès artistique et industriel», in: Le Style Sapin. Une Expérience Nouveau. Zürich 2022, S. 56–74
- Dehio, Georg: «Denkmalschutz und Denkmalpflege im 19. Jahrhundert», in: Ulrich Conrads und Peter Neizke (Hg.): Konservieren, nicht Restaurieren. Streitschriften zur Denkmalpflege um 1900. Braunschweig/Wiesbaden 1988, S. 88–103
- Dumont, Marie-Jeanne: Le Corbusier. Lettres à Charles L'Éplattenier. Paris 2006
- Eidgenössische Kommission für Denkmalpflege (Hg.): Leitsätze zur Denkmalpflege in der Schweiz. Zürich 2007
- Eissing, Thomas: Vorindustrieller Holzbau in Südwestdeutschland und der deutschsprachigen Schweiz. Terminologie und Systematik. Esslingen 2012
- Ferrier, Neda: Rediscovering UNESCO's heritage: Reconstruction of the original Press Room. Association of Former UNESCO Staff Members (AFUS) Memory & Future Club. <https://afus-unesco.org/assets/files/club-memoire-et-avenir/2019/cr-pressroom.pdf> (Zugriff: August 2024)
- Gaitzsch, Marie: «Dans la forêt, retour à la nature et recontextualisation du Style Sapin», in: Sortir du Bois. Hg.: Musée des beaux-arts La Chaux-de-Fonds, Marie Gaitzsch und David Lemaire. Zürich 2022, S. 195–208
- Grasset, Eugène: Méthode de composition ornementale, 2 vols. Paris 1905
- Grasset, Eugène: La plante et ses applications ornementales. Paris 1896–1901
- Gfeller, Cathy: «Les débuts de l'École d'art à La Chaux-de-Fonds», in: nouvelle revue neuchâteloise, No. 34, 1992
- Hellmann, Anouk: Charles L'Éplattenier. 1874–1946. Hautrive 2011
- Internationale Charta von Venedig über die Konservierung und Restaurierung von Denkmälern und Ensembles 1964, in: Monumenta I. Hg.: ICOMOS Deutschland, ICOMOS Luxemburg, ICOMOS Österreich, ICOMOS Schweiz. München 2012.
- Inventaire des sites construits à protéger ISOS. La Chaux-de-Fonds, Commune de La Chaux-de-Fonds, district de La Chaux-de-Fonds, canton de Neuchâtel. Version 2, Zürich 2007. Hrsg. Office fédéral de la culture (OFC)  
Section du patrimoine culturel et des monuments historiques  
<https://www.gisos.bak.admin.ch/sites/2655> (Zugriff: 13.11.2023)

- Jeanneret, Jean-Daniel: «Le Style sapin aux prises avec l'architecture», in: Sortir du Bois. Hg.: Musée des beaux-arts La Chaux-de-Fonds, Marie Gaitzsch und David Lemaire. Zürich 2022, S. 135–159
- Jeanneret, Maurice: Charles L'Éplattenier, in: Collection d'Artistes Neuchâteloises 3. Neuchâtel 1933
- Kofler Engler, Waltraud: «Interdisziplinärer Dialog sichert Baukultur in der Denkmalpflege», in: Das Erbe als Basis der Baukultur / Heritage as the Basis of Baukultur / Le patrimoine, base de la culture du bâti, Hrsg. Niklaus Ledergerber, Dieter Schnell und Jasmin Christ, ICOMOS, Monumenta V. Bern 2022, S. 48–54.
- Lemaire, David: «Sortir du Bois», in: Sortir du Bois. Hg.: Musée des beaux-arts La Chaux-de-Fonds, Marie Gaitzsch und David Lemaire. Zürich 2022, S. 38–40
- Marx, Karl: Das Kapital, in: Marx-Engels-Werke. Hg.: Institut für Marxismus-Leninismus SED. Berlin 1962, Band 1
- Montégudet, Claire: «Villa Fallet. Étude Architecturale», Mémoire de master. EPFL (unveröffentlicht). Lausanne 2023
- Nouvelle Section de l'école d'art. Prospectus, Autorin / Autor unbekannt. La Chaux-de-Fonds 1912
- O'Doherty, Brian: Inside the white cube (1976). Hg.: Wolfgang Kemp. Berlin 1996
- Pellegrini-Schuwey: Un style, un architecte: une construction formatrice? La villa Fallet dans l'œuvre architecturale de LE Corbusier. Unveröffentlichte Masterarbeit Universität Neuchâtel. Juni 2023
- Philipp, Klaus Jan: Das Buch der Architektur. Ditzingen 2006
- Riegl, Alois: «Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung», in: Ulrich Conrads und Peter Neizke (Hg.): Konservieren, nicht Restaurieren. Streitschriften zur Denkmalpflege um 1900. Braunschweig/Wiesbaden 1988, S. 43–87
- Riegl, Alois: Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung. Wien 1903
- Rüegg, Arthur. Le Corbusier. Möbel und Interieurs 1905–1965. Zürich 2012
- Schweizer, Jürg: «Schloss Büren an der Aare und seine <geschmacklosen> Fassadenmalereien. Bern als neues Rom – gemalt gefeiert, verloren geglaubt und wiedergefunden», in: Kunst + Architektur in der Schweiz 2012 (63), S. 54–63
- Sullivan, Louis: «The Tall Office Building Artistically Considered», in: Lippincott's Monthly Magazine, Band 57, Heft Nr. 3, 1.3.1896, S. 403
- Taylor, Marikit: «Les oubliées du Style Sapin», in: Le Style Sapin. Une Expérience Nouveau. Zürich 2022, S. 199–208
- Schäfer, Eva: «Retusche und Reparatur – Das weite Feld der Instandsetzung kulturhistorisch bedeutender Zeugnisse», in: Karin Daguët, Jessica Dieffenbach, Deborah Strebel und Kornelia Imesch Oechslin (Hg.): Transdisziplinarität in Kunst, Design, Architektur und Kunstgeschichte. Oberhausen 2018, S. 309–315
- Schneider, Hans: unveröffentlichter Brief von 1957 (Eine Kopie davon ist im Besitz von Anouk Hellmann.)
- Sturm, Eva: Im Engpass der Worte. Sprechen über moderne und zeitgenössische Kunst. Berlin 1996
- Viollet-le-Duc, Eugène Emmanuel: Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle. Paris 1866
- Will, Thomas: Die Kunst des Bewahrens. Berlin 2020
- Zevi, Bruno: Apprendre à voir l'architecture. Paris 1959

## 10.2 Berichte

- Atelier Muttner, La Chaux-de-Fonds : Villa Fallet. Intérieur. Rapport d'investigation. Le Landeron 2024
- Engelbert, Justine: Étude stratigraphique de la Villa Fallet. La Chaux-de-Fonds 2022

## 10.3 Internetseiten

- Bundesamt für Kultur. Unesco Welterbe. <https://www.bak.admin.ch/bak/de/home/baukultur/archaeologie-und-denkmalpflege/patrimoine-mon-dial-de-l-unesco.html> (Zugriff: 27.12.2023)
- Bundesamt für Statistik. <https://www.bfs.admin.ch/bfs/de/home/statistiken/kultur-medien-informationsgesellschaft-sport/kultur/museen.html>. (Zugriff: 27.12.2023)
- Interview: La Villa Fallet, un bâtiment emblématique à valoriser. Sylvie Pipoz. <https://villafallet.ch/en-savoir-plus/> (Zugriff: 6.1.2024)
- Müller Oubenali, Janie/Zaslavsky, Sandrine: Portrait de famille: Le Corbusier vu à travers le Journal de son père. Bibliothèque de la ville de La Chaux-de-Fonds, 2020, 2012. [https://www.chaux-de-fonds.ch/documents/BV/Dossiers\\_web/Dossier\\_LeCorbusier.pdf](https://www.chaux-de-fonds.ch/documents/BV/Dossiers_web/Dossier_LeCorbusier.pdf) (Zugriff: 14.2.2024)
- Eidgenössische Kommission für Denkmalpflege EKD. Grundsatzdokument 2018. Kunst am Baudenkmal. <https://www.bak.admin.ch/bak/de/home/baukultur/ekd/grundsatzdokumente-leitsaetze.html> (Zugriff: 15.6.2024)

- Eidgenössische Kommission für Denkmalpflege (Hg.): Grundsatzdokument Rekonstruktion und Wiederherstellung 2018. <https://www.bak.admin.ch/bak/de/home.html> (Zugriff: 15.6.2024)
- Office de Tourisme La Chaux-de-Fonds : <https://www.j3l.ch/fr/G838/a-faire/culture-musees/visite/visites-guidees-de-la-chaux-de-fonds?bounds=6.82270+47.09738+6.84147+47.11751> (Zugriff: 31.7.2024)
- <https://urbanisme-horloger.ch/> Jura trois lacs, Pays de Neuchâtel, Patrimoine culturel. <https://www.j3l.ch/fr/P96456/a-faire/culture-musees/patrimoine-culturel/> (Zugriff: 31.7.2024)
- Pini, Valentina: <https://www.valentinapini.ch/secret-shared-secret-kept/> und <https://www.youtube.com/watch?v=dUbwoOF8wQY> (Zugriff: 2.8.2024) und <https://vimeo.com/876629895> (Zugriff: 2.8.2024)

## 10.4 Karten und Pläne

Abb. 22  
Kulturgüterinventar KGS, Kartensusschnitt, (Zugriff 10.10.2023) <https://map.geo.admin.ch/>

Abb. 23, 26, 27, 28, 29  
Blaue Pläne 1906, von Louis Fallet signiert, Bibliothek der Stadt La Chaux-de-Fonds

Abb. 66, 67, 68, 69  
Von Archeotech SA erstellte Pläne (Massstab 1 : 50) der Villa Fallet, für die Stadt La Chaux-de-Fonds, 2022

## 10.5 Abbildungen

Abb. 1

Fotografin: Maria Zurbuchen-Henz, 2022

Abb. 3, 13, 14

Fotografin Hellmann Anouk, Association Villa Fallet, 2006

Abb. 4, 5

Fotograf/in unbekannt, OPAN (l'office du patrimoine et de l'archéologie, canton de Neuchâtel), 1978

Abb. 6

Fotograf/in unbekannt, Ak Fundus. Postkarte von 1924, <https://ak-fundus.ch/> (Zugriff: 14.12.2023)

Abb. 8

Illustration von Owen Jones In: The grammar of Ornament. 1856, S.34 (Zugriff: 11.07.2024), <https://archive.org/details/grammarornament00Jones>

Abb. 11, 17, 19, 20

Fonds Chapallaz. Fotograf René Chapallaz, Bibliothek der Stadt La Chaux-de-Fonds (Zugriff 10. 01. 2024), <https://memobase.ch/>

Abb. 12

Fotograf: Schüttel, Bibliothek der Stadt La Chaux-de-Fonds (ca. 1910)

Abb. 14, 24, 25, 30, 31, 32, 34, 35, 46, 48

Fotograf: Yves André, Ville de la Chaux-de-Fonds, 2022

Abb. 18

Fotograf: Ethan Doyle White, Wikimedia. 2014, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hallway\\_at\\_Red\\_House.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hallway_at_Red_House.jpg) (Zugriff: 14.1.2024)

Abb. 21

Fotografin: Aline Hanchoz, Ville de la Chaux-de-Fonds, 2007

Abb. 22

Kulturgüterinventar KGS, Kartensusschnitt, <https://map.geo.admin.ch/> (Zugriff 10.10.2023)

Abb. 40, 41, 42, 49

Fotograf/in unbekannt. Archiv der Ecole d'Arts Appliqués La Chaux-de-Fonds

Abb. 52

Simon Binggeli Architekten, Denkmalpflege des Kanton Bern, Reproduktion vom Aquarell von 1938.

Abb. 53

Fotograf/in unbekannt, Denkmalpflege des Kanton Bern. Datum der Aufnahme unbekannt

Abb. 54

Fotograf/in unbekannt, 123 Architekten, <https://www.123architekten.ch/de/projekte/objekte/schloss-bueren-an-der-aare> (Zugriff: 11.06.2024)

Abb. 55

Fotograf: Peuckert Michael, in: Kunst + Architektur in der Schweiz, Band 63 2012, Aufnahme von 2006

Abb. 56

Fotografin unbekannt, Kunstmuseum Winterthur, <https://www.kmw.ch/> (Zugriff: 12.7.2024)

Abb. 58

Ausschnitt der Abbildung 41, bearbeitet durch A. Ruegg

Abb. 61, 62

Fotograf/in unbekannt. Matric Design, [https://www.matrixdesign.ch/foulards-aktuell\\_d.html](https://www.matrixdesign.ch/foulards-aktuell_d.html) (Zugriff: 12.7.2024)

Abb. 63

Fotografin: Jessica Maurer, Do Ho Sue, *Rubbing/loving Project, Soeul Home*, Do Ho Sue und Museum of Contemporary Art Australia, 2023, <https://www.e-flux.com/announcements/438981/do-ho-sue/> (Zugriff: 7.12.2022)

Abb. 64

Valentina Pini, Videostill aus *Bosque Marino*, 2021, <https://www.valentinapini.ch/secret-shared-secret-kept/> (Zugriff: 4.8.2024)

Abb. 65

Screenshot der Digitalen Animation des UNECO Pressromms in Paris. 4D Resurch Lab, <https://4dresearchlab.nl/perskamer/> (Zugriff: 4.8.2024)

Alle übrigen Bilder stammen von der Verfasserin.

## 11 Anmerkungen

### 11.1 Gendergerechte Sprache

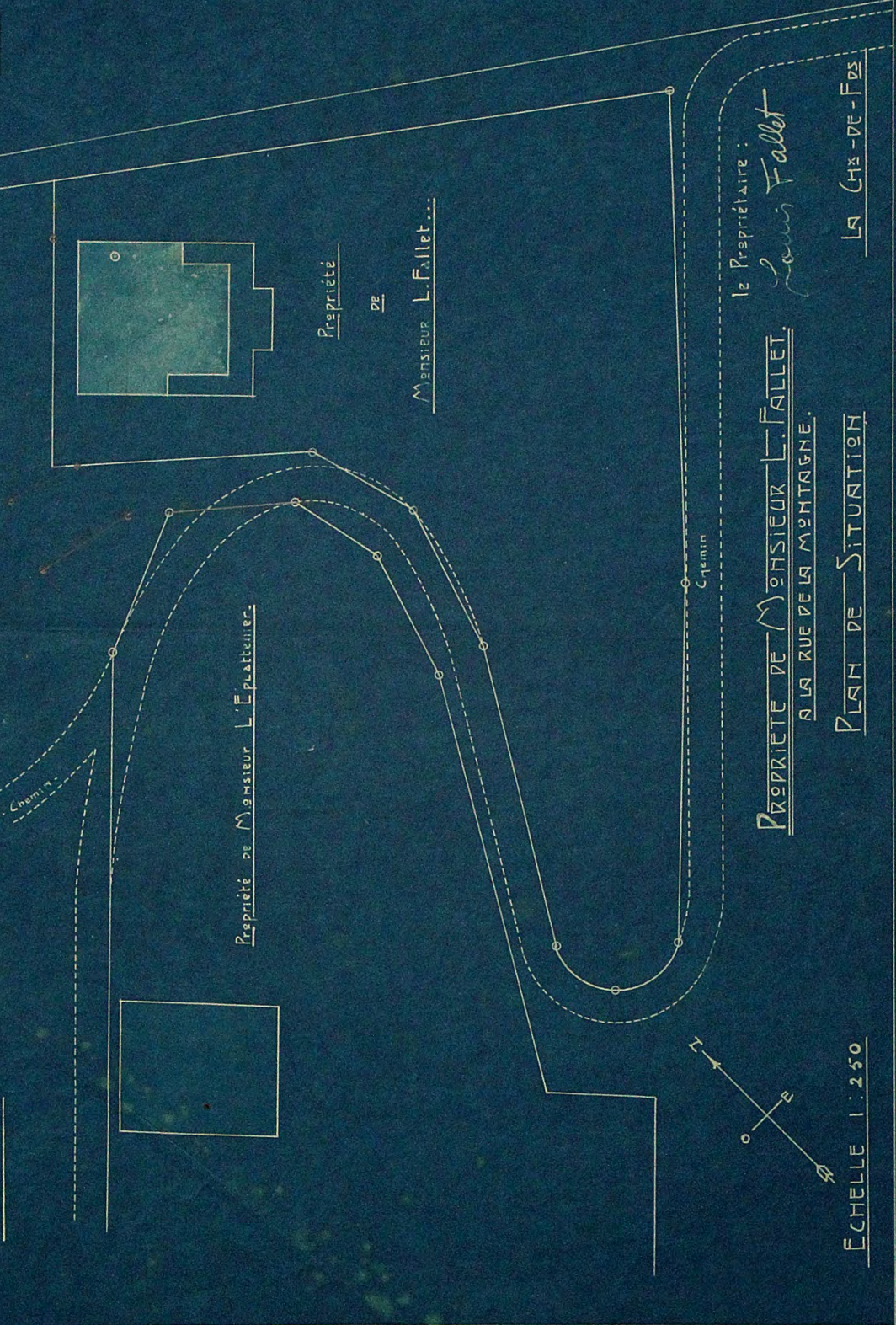
Für das Verfassen der Arbeit habe ich mich an den Empfehlungen für eine gender- und diversitätsgerechte Sprache der Berner Fachhochschulen von 2019 orientiert.

## 12 Anhang

### 12.1 Planset «Blaue Pläne»

Folio 66.

N° 1



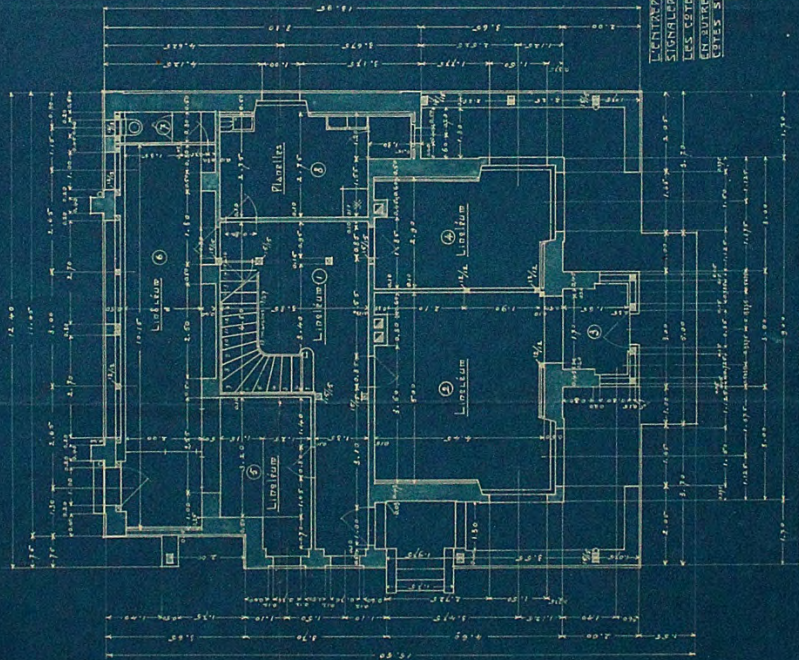






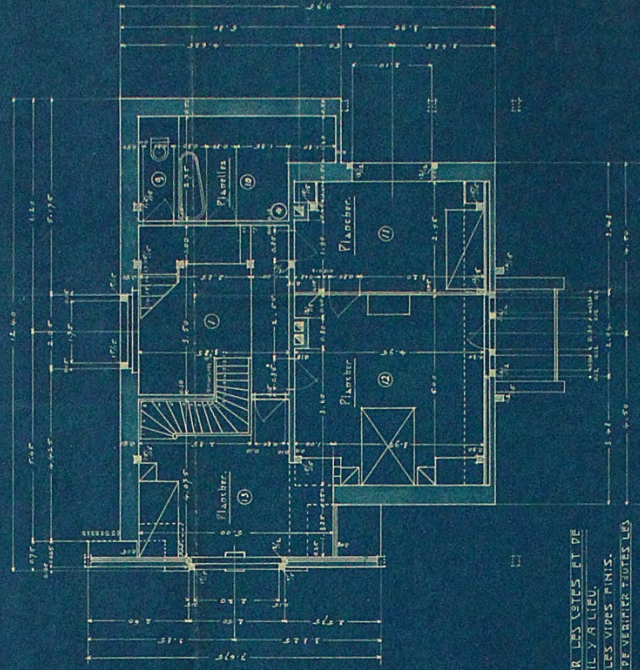
MAISON DE MONSIEUR L. FALLET  
 A LA RUE DE LA MONTAGNE

N° 3.



REZ-DE-CHAUSSEE

Echelle 1:50



1er Etage

LE PROPRIETAIRE EST TENU DE VERIFIER LES COTES ET DE  
 S'ASSURER LES PERTES A TOUTS LES VUS  
 LES COTES LES PERTES INQUIETENT LES VUS FINIS  
 LE PROPRIETAIRE EST TENU DE VERIFIER TOUTES LES  
 COTES SUR PLACE

Le Propriétaire :  
 Louis Fallet

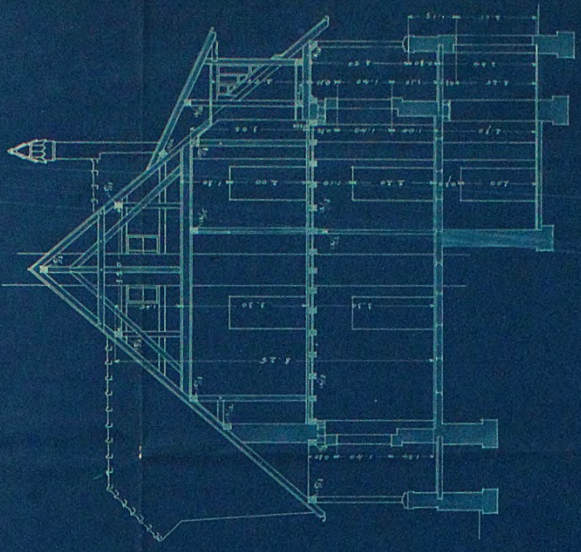
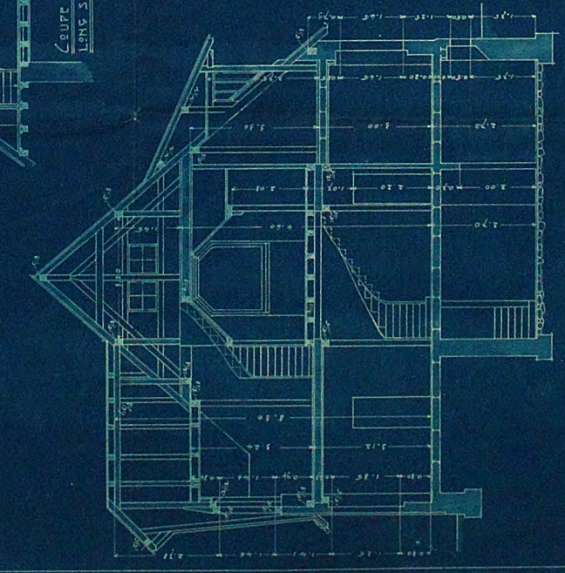
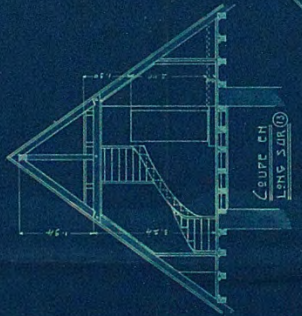
LA CARTE DE FINIS



MAISON DE MONSIEUR L. FALLET  
ALLÉE DE LA MONTAGNE

N° 4

L'ENTREPRENEUR EST TENU DE VÉRIFIER LES COTES, ET DE SIGNALER A TEMPS LES ERREURS  
S'Y APPLIQUANT. -- IL EST TENU DE PRENDRE TOUTES LES MESURES SUR PLACE. -- --  
EN OUTRE IL DEVRA VÉRIFIER LOI-MÊME LES COTES SUR PLACE ET SERA RESPONSABLE  
DES ERREURS. -- --  
LES COTES DES PENTES INDIQUENT LES VIDES FINIS.



COUPE TRANSVERSALE  
SUR HALL

COUPE LONGITUDINALE

LES POUTRES SE DOUBLENT 6 cm EN DESSOUS DU FOND FINI. POUR LES LINGUES ET LES  
PLANCHES. -- -- ET 6 cm EN DESSOUS DU FOND FINI. POUR LES PLANCHES --

Le Propriétaire :  
*Louis Fallet*

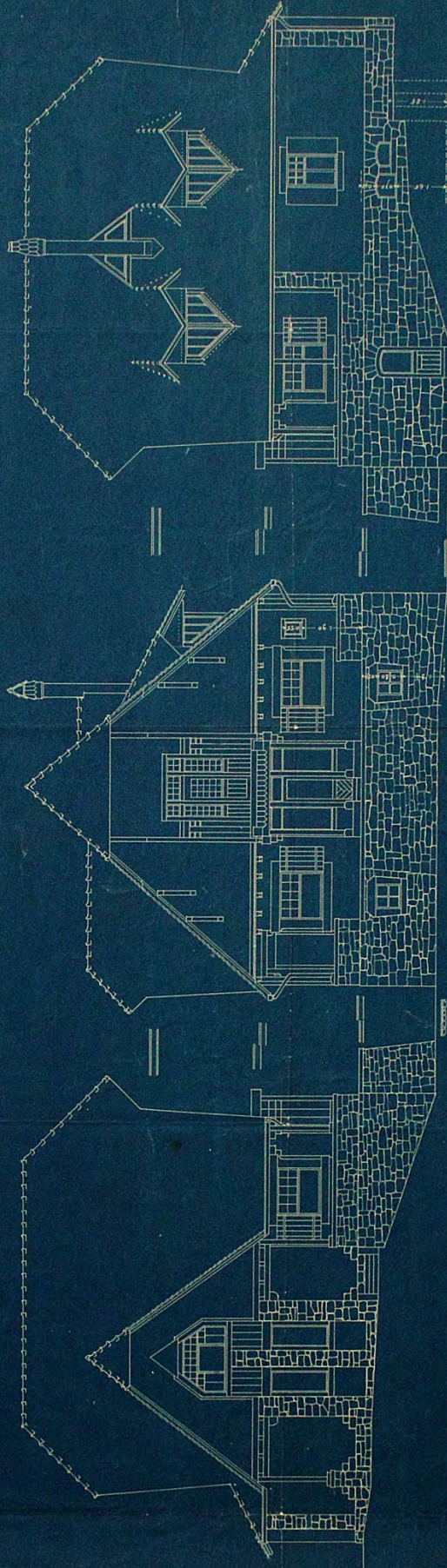
ECHELLE 1 : 50

LA CHAUMIÈRE



N° 5.

MAISON DE MONSIEUR L. ALLET  
A LA RUE DE LA MONTAGNE



FACADE OUEST

FACADE SUP

FACADE EST

ESCALE 1:50

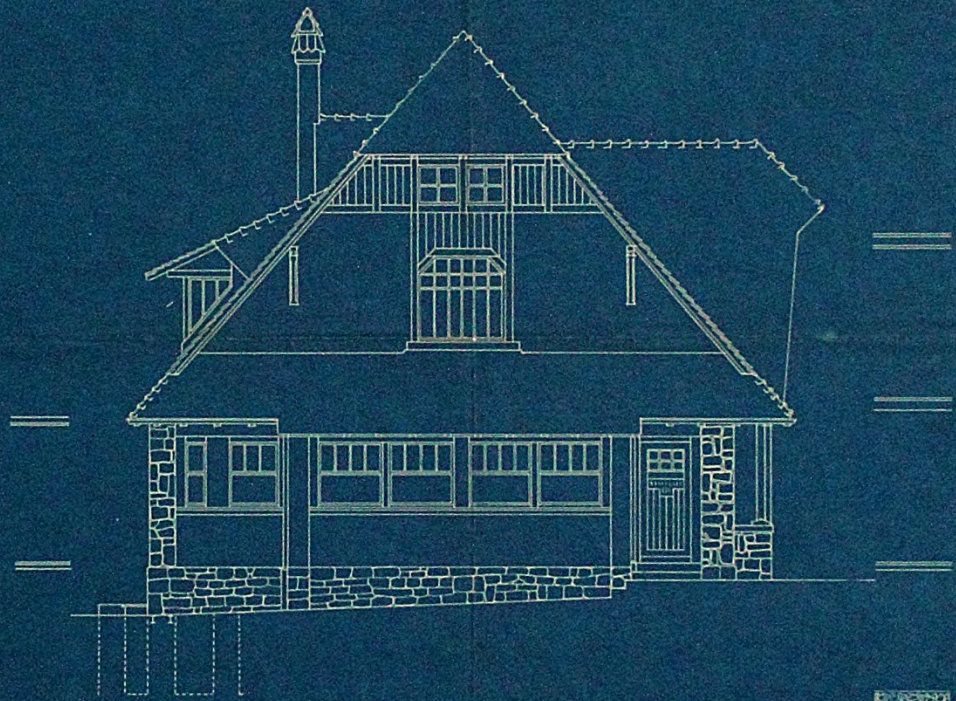
le Propriétaire  
Jean Follot

LA CHAIX-RE-BROS



N° 6.

MAISON DE MONSIEUR L. FALLET.  
À LA RUE DE LA MONTAGNE



FACADE NORD

le Propriétaire:

Louis Fallet

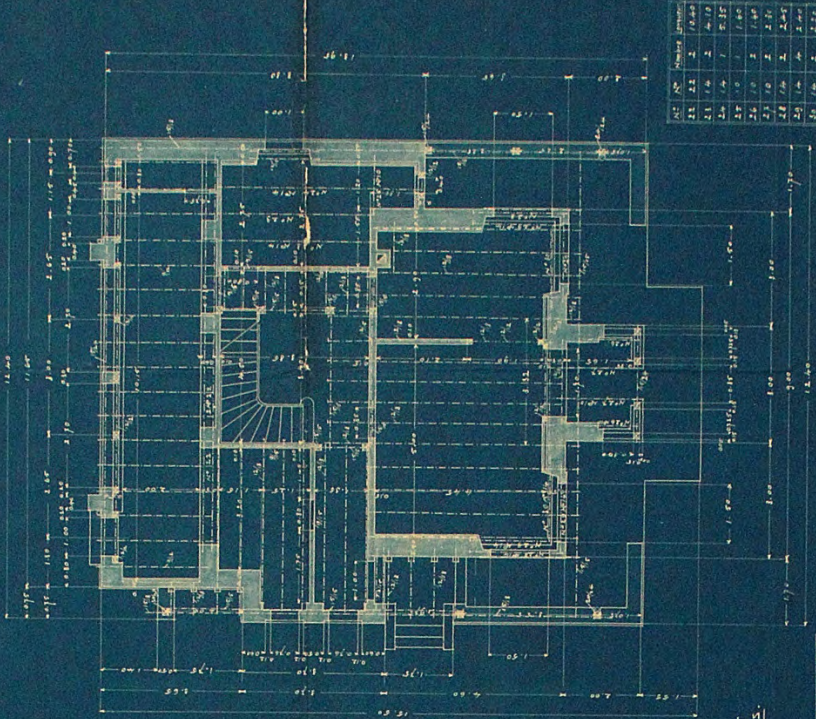
ECHELLE 1:50

LA CHAUX-DE-FRANCS.



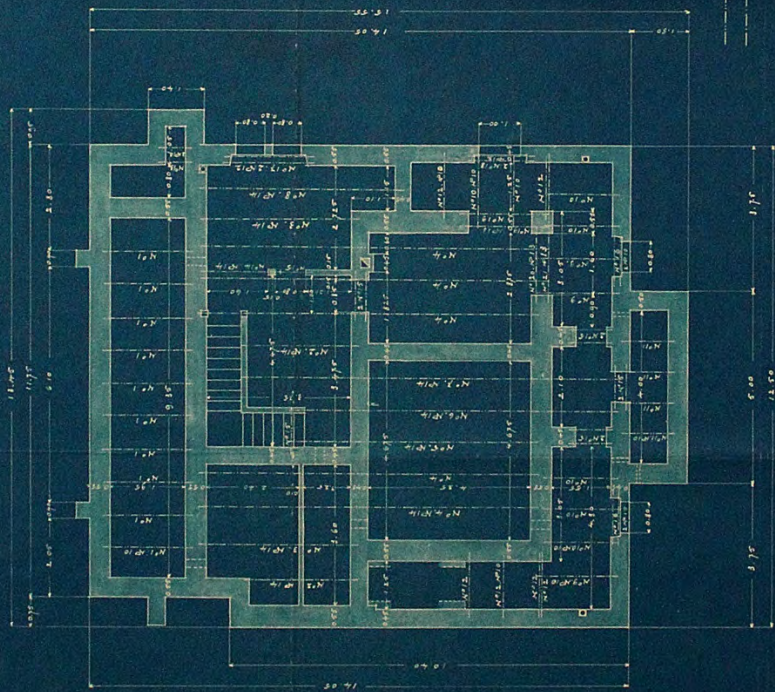
MAISON DE MONSIEUR LAILLET  
A LA RUE DE LA MONTAGNE.

N° 7



POUTRAISON SUR REZ-DE-CHAUSSEE

La GRAVE-DE-CHAMPS.



POUTRAISON SUR CAVES

Echelle 1:50

SIGNIFIE FER.  
SIGNIFIE BOIS.

LE CENTRE DE LA MAISON EST TOUJOURS DE VERIFIER LES ESCALIER ET  
LES SIGNIFIE BOIS. LES ESCALIER SONT TOUJOURS EN FER.



