

Revue du réseau suisse de l'historicisme
Zeitschrift des Schweizer Netzwerks für Historismus
Rivista della rete svizzera dello storicismo
Revista da la rait svizra d'istorissem

4 | 2023



Architecture et intérieurs historicistes :
matérialité et savoir-faire artistiques
Historistische Architektur und Interieurgestaltung:
Materialität und handwerkliches Know-How

© 2023 Réseau suisse de l'historicisme | Schweizer Netzwerk für Historismus |
Rete svizzera dello storicismo | Rait svizra d'istorissem

Comité | Komitee | Comitato | Comité : Simon Berger, Chur. Henriette Bon Gloor, Zürich.
Richard Buser, Baden. Alexandra Ecclesia, Lausanne. Leïla el-Wakil, Genève. Gerry Fässler,
Fribourg. Roland Flückiger, Bern. Francine Giese, Romont. Damla Göre, Zürich. Britta
Hentschel, Zürich. Sonja Hildebrand, Mendrisio. Katrin Kaufmann, Romont. Sarah Keller,
Romont. Axel Langer, Zürich. Dave Lüthi, Lausanne. Nikos Magouliotis, Zürich. Roberta
Martinis, Mendrisio. Pauline Nerfin, Genève. Claire Piguet, Neuchâtel. Maria Portmann,
Sion. Gilles Prod'hom, Lausanne. Nadia Radwan, Bern. David Ripoll, Genève. Ariane Varela
Braga, Roma.

Rédactrices et rédacteurs : Richard Buser, Francine Giese, Katrin Kaufmann,
David Ripoll, Ariane Varela Braga, Leïla el-Wakil.

Design & Layout : Katrin Kaufmann.

Image de couverture : Salle du Conseil général, Hôtel de Ville du Locle, 1917. © OPAN

<https://www.historismus.ch/e-journal>

ISSN 2673-7620

Architecture et intérieurs historicistes :
matérialité et savoir-faire artistiques
Historistische Architektur und Interieurgestaltung:
Materialität und handwerkliches Know-How

Introduction Claire Piguet	4
Les carrières de l'architecte Benjamin Recordon Gilles Prod'hom	10
Vom Museum in die historistische Villenarchitektur: Spätgotische Flachschnitzerei wiederbelebt Cristina Gutbrod und Regine Abegg	22
Retrouver les savoir-faire médiévaux de l'art du vitrail au tournant du 20^e siècle en Suisse romande : entre idéal artistique et enjeu économique Camille Noverraz	42
Das Palais Cassalette in Aachen als Gesamtkunstwerk und Leistungsnachweis des deutschen Kunstgewerbes im späten 19. Jahrhundert Tobias Möllmer	53

Das Palais Cassalette in Aachen als Gesamtkunstwerk und Leistungsnachweis des deutschen Kunstgewerbes im späten 19. Jahrhundert

Tobias Möllmer, Universität Innsbruck

Am Beispiel des Palais Cassalette in Aachen soll die Materialität eines grossbürgerlichen Wohnhauses des Historismus vorgestellt und dabei besonders auf die Verbindung von alten Handwerkstechniken und neuen Produktionsmethoden sowie auf die Kombination von echten Materialien und kunstvollen Imitationen eingegangen werden.¹ Bei diesem Bau handelt es sich um ein Stadthaus, das sich durch seine geschlossene Bauweise typologisch von der freistehenden, in einen Garten eingebetteten bürgerlichen Villa unterscheidet, in der Regel also zwischen zwei Nachbarhäusern eingefügt ist und nur mit einer Schaufassade im Strassenraum in Erscheinung tritt. Das Palais Cassalette ist eines der wenigen dieser Stadthäuser in Deutschland, deren Innenausstattung teilweise erhalten und als städtisches Suermondt-Ludwig-Museum zudem als einziger Bau dieses Typs öffentlich zugänglich ist. Wenige Jahre nach der Vollendung publizierte der Architekt sein Hauptwerk in einem aufwendigen grossformatigen Tafelband, in der sich eine Liste der wichtigsten am Bau beteiligten Firmen findet – zusammen mit der Bauakte wesentliche Ausgangspunkte für die Untersuchung dieses aussergewöhnlichen Wohnhauses.²

Bauherr ist der Fabrikant Eduard Cassalette (1840–1891), reich geworden mit einem Instrument, das einen wichtigen Beitrag zur mechanischen Verarbeitung für die industrielle Tuchfabrikation leistete: die Kratze, ein Instrument zum Aufrauen der Wolle.³ Verheiratet war er mit Marie Nellessen (1851–1888), die einer der einflussreichsten Tuchfabrikantendynastien der Stadt entstammte und die viel Geld in die Ehe eingebracht hatte. Der Architekt ist Eduard Linse (1848–1902), der aus der Nähe von Aachen stammte und sich wie so viele Baumeister dieser Zeit nach einer Maurerlehre und einigen Semestern am Aachener Polytechnikum autodidaktisch weitergebildet hatte und am Anfang einer vielversprechenden Karriere stand.

1 Grundlage dieses Aufsatzes ist die Monographie des Verfassers, die als Teil seiner Dissertation (Möllmer 2018) publiziert wurde: Möllmer 2022. Im Folgenden wird nur die wichtigste Literatur zitiert und ansonsten auf dieses Werk verwiesen. Sein wichtigster Korrespondent in Aachen war der Architekten-Nachfahre Helmut Schmachtenberg (†), an dessen fachkundige und liebenswürdige Hilfe auch an dieser Stelle mit grosser Dankbarkeit erinnert werden soll.

2 Linse 1892. Stadt Aachen, Gebäudemanagement (FB E 26), Planarchiv, Hausakte Wilhelmstr. 18–20.

3 Zur Kratzenfabrikation in Aachen und zum Palais Cassalette vgl. Meyer 2000.



Abb. 1. Aachen, *Palais Cassalette*, *Strassenfassade*, Aufnahme von Hermann Rückwardt, 1888, aus: *Architektonische Studienblätter 1888–1890*, Taf. 90.

Fassade und Mansarddach

Die Fassade wurde in enger Anlehnung an venezianische Paläste der Spätrenaissance gestaltet (Abb. 1). Vorbilder waren unter anderem die Biblioteca di San Marco von Sansovino (1537–1588), der Palazzo Corner della Ca'Grande (ab 1532) sowie der Palazzo Rezzonico (ab 1659), deren Dekorationsformen dem Wohnhaus in geradezu archäologischer Genauigkeit angepasst wurden – allerdings in wesentlich kleineren Abmessungen.⁴ Ein im Grunde völlig stilwidriges französisches Steildach bildet den Abschluss jener so sorgfältig studierten Palastfassade, ein mit Zink verkleidetes *toit à la mansart* mit aufwendigen Profilen und Zierformen.⁵ Diese historisierende Anleihe war aus dem modernen, industriell produzierten Material Zink hergestellt, das sich zu dieser Zeit – von Paris und Brüssel her kommend – grosser Beliebtheit erfreute. Es war günstig herzustellen, leicht zu formen, zu schneiden und zu prägen. Im Aachen-Lütticher Raum wurde es seit dem 18. Jahrhundert gewonnen und verarbeitet. Hergestellt wurden die Dachelemente in der Zinkornamentenfabrik Kraus, Walchenbach & Peltzer, in deren Musterkatalog sich das Modell fand.⁶ Diese Vorgehensweise war damals durchaus üblich: Die Kataloge der damaligen Dekorationsfirmen sind voll von ausgeführten Entwürfen bekannter Architekten und Künstler – einen Urheber-

⁴ Zur Vorbildhaftigkeit der venezianischen Paläste erstmals Lepper 1984 und Dauber 1986.

⁵ Zum unpassenden Dach als Ausdruck eines besonderen Interesses an sichtbaren Dachlandschaften nach der Dominanz flacher Fassadenabschlüsse im Klassizismus vgl. Brönnner 1999, 46.

⁶ Walchenbach 1897.

schutz im heutigen Sinne gab es auf künstlerische Erfindungen noch nicht. Wir haben es hier also mit der industriellen Weiterentwicklung einer historischen Dachform zu tun, die mit dem Original aus Schiefer allerdings kaum noch etwas gemeinsam hat und die zusammen mit der Klinkerfassade als eine der originärsten Erfindungen des Historismus gelten darf. Dieses Dach, über das es zum Zerwürfnis zwischen Architekt und Auftraggeber kam, diente Eduard Cassalette als Ausweis seiner Aufgeschlossenheit gegenüber modernen Baumaterialien und Techniken, die damals in Aachen noch kaum verbreitet waren, und sollte ihn als innovativen wie weltstädtischen Unternehmer gleichermaßen repräsentieren. Als das Privathaus 1900/1901 zum Museum umgebaut wurde, machte sich Architekt Linse übrigens dafür stark, dass das ihm verhasste Dach entfernt wurde und es sich so heute «venezianischer» als in den ersten zwanzig Jahren seines Bestehens präsentiert.⁷

Industriell perfektionierte Bildhauerarbeit

Im Gegensatz zu den venezianischen Palästen aus Marmor ist die Front des Palais Cassalette mit Sandstein verkleidet, einem im Deutschen Reich besonders beliebten, da in vielen Regionen leicht verfügbaren Material. Er stammt aus den Steinbrüchen von Obernkirchen (Landkreis Schaumburg, Niedersachsen), die einen besonders harten, schön gleichmässig leuchtend gelben Sandstein liefern. Dieser Sandstein hat historische Bedeutung und diente schon im Mittelalter als Baumaterial – so beispielsweise für den Aachener Dom und das Rathaus sowie den Kölner Dom. Nun konnte er dank der Mechanisierung wesentlich einfacher gebrochen und mithilfe der Eisenbahn viel leichter transportiert werden. Dies machte ihm zum dominierenden Baumaterial der ab 1882 bebauten Kölner Ringe, einer kilometerlangen Prachtstrasse, die von Stadtpalais, vornehmen Mietshäusern und monumentalen öffentlichen Gebäuden gesäumt wurde. Ein bislang wenigen emblematischen Bauten vorbehaltenes Material, das besonders in West- und Norddeutschland den Ruf des Exklusiven genoss, wurde damit für einen grossen bürgerlichen Kundenkreis erschwinglich.

Die Ausführung einer derart aufwendigen Fassade war nur einer grossen Firma möglich, die Routine in der kurzfristigen Bewältigung eines solch komplexen Auftrags hatte – in diesem Falle die renommierte Bildhauerwerkstatt von Wilhelm Albermann (1835–1913).⁸ Während früher Dombauhütten oder fürstliche Bauämter lediglich einzelne Monumentalbauten errichteten, war die Bautätigkeit in der Industrialisierung sprunghaft gestiegen. In Köln, wo seit 1880 die Ringstrasse und die Neustadt bebaut wurden – eine schier unermessliche Bautätigkeit innerhalb zweier Jahrzehnte – entstanden daher mehrere Firmen, die sich auf Baudekoration spezialisierten. Diese grossen

⁷ Zum Umbau des Palais zum Museum vgl. Lepper 1984.

⁸ Zu Biographie und Tätigkeit Albermanns vgl. Schmidt 2001, dem in seinem Katalog allerdings ausgerechnet das Palais Cassalette entgangen ist.

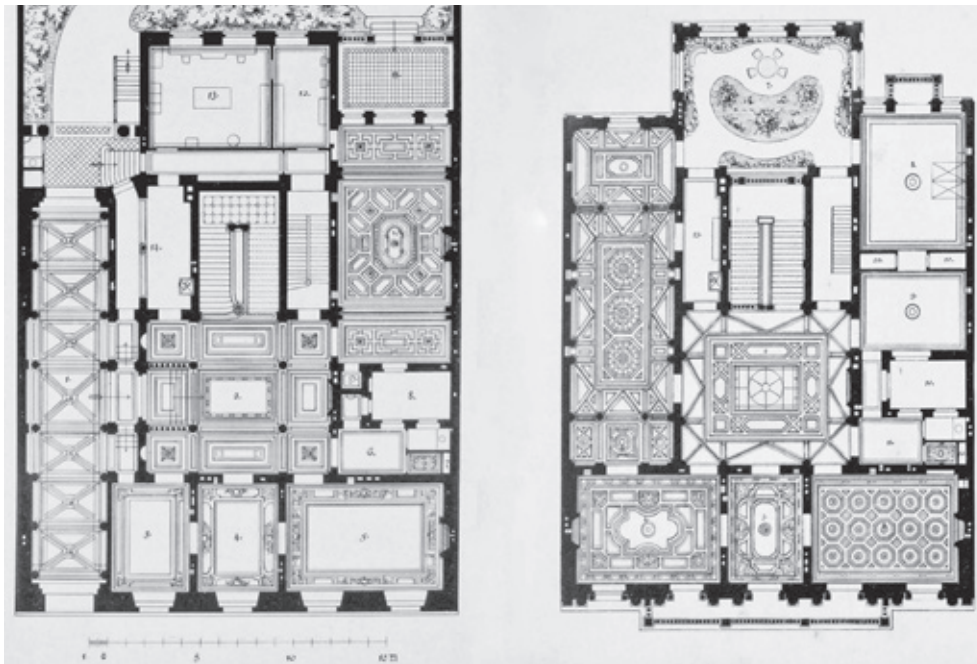


Abb.2. Aachen, Palais Cassalette, Grundriss von Erdgeschoss und 1. Obergeschoss, aus: Linse 1892, Taf. 6/7 (Montage: T. Möllmer).

Werkstätten mussten Fassadenelemente für viele gleichzeitig entstehende Wohn- und Geschäftshäuser parallel erstellen. Nach dem Vorbild tradierter Meisterbetriebe stand ihnen eine Führungspersönlichkeit mit profunder künstlerischer Ausbildung vor. Die hohe Anzahl von Mitarbeitern machte Albermanns Firma zu einer kleinen Fabrik, bei der ganz im Sinne einer industriellen Fertigung die Tätigkeitsbereiche der Mitarbeiter stark differenziert waren. Das ermöglichte eine reibungslose Massenproduktion, ohne dass die künstlerische Qualität darunter litt. Wie viele Firmen verfügte auch Albermann über ein eigenes Zeichenatelier; die Vorlagen für die Skulpturen des Palais Cassalette jedoch schuf Eduard Linse selbst, so dass sich der persönliche Stil des Architekten mit dem des Bildhauers Albermann verband – der als Markenzeichen Ursache für seinen Erfolg war.

Disposition

Das Palais zeichnet sich durch die bei allen Arten von Zeilenhäusern mit Hof verbreitete seitliche Erschliessung und einen sehr klaren Zentralraumgrundriss aus (Abb.2): Eine Durchfahrt bildete den Zugang; hier stiegen Bewohner und Gäste aus, während die Wagen das Grundstück durch den Garten und ein rückwärtiges Tor wieder verlassen konnten. Von der Einfahrt schritt man über ein paar Stufen in die untere Vorhalle mit Zugang zur Garderobe und von dort ins Empfangszimmer. Eine regionale, aus dem Benelux importierte Spezialität ist das danebenliegende Ansprachzimmer, in dem untergeordneter Besuch oder Bittsteller abgefertigt wurden. Das Erdgeschoss diente mit Wohnzimmer und rückwärtigem Esszimmer als Wohnetage; hier befanden sich auch Küche und Anrichte. Das Obergeschoss war grossen Gesellschaften vorbehalten. Zentrum des Hauses war eine doppel-

geschossige Halle mit Galerie und Oberlicht, an die sich das Treppenhaus anschloss, zu dem sich der Wintergarten öffnete. Die Gesellschaftsräume gruppierten sich in L-Form rund um die Halle: Grosser Salon, Kleiner Salon, Herrenzimmer sowie der Festsaal, der wiederum mit dem Wintergarten in Verbindung stand. Ein eigenes Appartement bildeten Ankleide- und Schlafzimmer des Ehepaars, wiederum mit Zugang zum Wintergarten. Im 2. Obergeschoss lagen Kinderzimmer, Gästezimmer sowie einige Wirtschaftsräume.

Innendekoration und Raumin szenierung

Die prachtvolle Innendekoration offenbart trotz ihrer Orientierung an der italienischen Renaissance deutlich ihre Ableitung aus barocken Rauminszenierungen: die Steigerung der Pracht, die Überführung vom Halbdunkel in strahlende Helligkeit, die zu Enfiladen aneinander gereihten Räume, der bewusst eingesetzte Wechsel der Farbigkeit, der sich der funktionalen Bestimmung der Säle anpasst und unterschiedliche Stimmungsbilder hervorruft, schliesslich die ganze Inszenierung des Hauses für eine Festgesellschaft, die *tableaux vivants* vorsieht, die die Teilnehmenden also zum Teil eines sich bewegenden, lebendig gewordenen Bildes macht, die sitzend oder stehend, schreitend oder tanzend, in Gruppen, als Paare und einzeln in all den unterschiedlichen Abendroben Beobachter und Beobachtete zugleich sind.⁹ Teil dieser Inszenierung ist, dass die Räume in der Stille und Leere des Alltags – also während der weitaus meisten Zeit ihres Bestehens – halb abgedunkelt ihr Potential erahnen lassen. Dieser Zustand ist integraler Bestandteil der romantischen Verklärung, mit denen diese grossbürgerlichen Häuser umgeben wurden.

Durchfahrt und doppelgeschossige Oberlichthalle

Die Durchfahrt zeichnete sich durch ihre reiche Säulengliederung und eindrucksvollen Kreuzrippengewölbe aus. Die Wandflächen und Säulenschäfte wurden mit Stuccolustro verkleidet – einer auf eingefärbtem Kalk basierten Spachtelmasse, die in mehreren Schichten aufgetragen und anschliessend sorgfältig aufpoliert wird. Basen und Kapitelle der Säulen sind bronziert, also mit Farbe unter Zugabe von Metallpulver gestrichen. Wie es in Theoriewerken für solche Durchgangsräume gefordert wurde, ist die malerische Dekoration sehr einfach gehalten, um bei dem kurzen Aufenthalt nicht zu detailreich und für den Betrachter daher leicht erfassbar zu sein. Dazu zählte die Anwendung von kaum gebrochenen Primärfarben – Weiss, Gelb, Blau, Rot und Grün – die unterste Stufe in einer Farbhierarchie, die ganz bewusst eingesetzt war, um eine Steigerung in der Raumwirkung zu erzielen.

⁹ Zur Raumin szenierung in deutschen Villen des 19. Jahrhunderts vgl. Bröner 2009.

Über eine Art Estrade, die von reliefierten Stuckbrüstungen abgeschlossen und mit Bronzekandelabern besetzt war, trat man in die Untere Vorhalle, die schon deutlich reicher gestaltet war. Imitierte Materialien wurden mit echten gemischt, so etwa an den Sockeln der Säulen und Pilaster, die mit Stuccolustro verkleidet waren, die Felder aus echtem Verde-Antico-Marmor umschlossen. Basen und Schäfte wurden aus Marmor bzw. Granit gefertigt, die Kapitelle – als die dem Betrachter am weitesten entfernten Partien – lediglich bronziert, wie auch die Supraportenreliefs. Aus echter Bronze hingegen war der grosse Kandelaber gefertigt, der die Personifikation der Elektrizität in Gestalt einer antikisierenden weiblichen Figur darstellte. Auch die malerische Dekoration der Decke bildete eine Steigerung: Kleinteilige Ornamentmalereien in dezenter Farbigkeit traten an die Stelle der einfachen, kräftig gefärbten Motive der Durchfahrt.

Das anschliessende Treppenhaus bot dem Auge der Besucher ein lebhaftes, glänzendes Farbspiel: Die Treppenstufen und die Balustrade wurden aus gesprenkeltem rosafarbenen und weissem Carraramarmor zusammengesetzt. Die Wände nehmen diesen polychromen Wechsel auf, imitieren allerdings täuschend echt Verde-Antico- und kräftig roten Marmor – so täuschend echt, dass ich mich sogar in meiner publizierten Beschreibung geirrt habe!¹⁰ Die lebhaftige Farbigkeit begleitet den Besucher auf dem Weg in die obere Vorhalle, die den Höhepunkt dieses differenzierten Raumes darstellt. Das Obergeschoss des Treppenhauses verschmilzt vollständig mit der oberen Vorhalle, die ebenfalls durch Pilaster aus Verde-Antico-Marmor gegliedert wird (Abb. 3 und 4). Die in den 1960er Jahren teilweise abgeschlagene Stuckdekoration ist deutlich gesteigert, wird plastischer, ist zudem farbig gefasst. Mit einer Serliana-Stellung öffnete sich der Raum zum anschliessenden Wintergarten.

Hier treten nun in den Zwickeln der Gewölbe erstmals figürliche Malereien auf – die Personifikationen von Architektur und Musik, umgeben von kleinteiligen raffinierten und farbig differenzierten Grotteskenmalereien, die sich in den Lünetten der Gewölbe noch einmal steigern. Beibehalten ist der Grundsatz, teilweise und besonders in den oberen Partien des Raumes auf Surrogate zurückzugreifen. So sind die Portalsäulen samt ihrer reliefierten Wirtel, der Dekor des Wappens über der Tür sowie die lagernden Putten aus Stuck gearbeitet und lediglich bronziert.

Diese prächtigen Portale rhythmisieren zusammen mit der Säulengliederung die Wände und werden in einer Scheintür mit riesengrosser ungeteilter Spiegelfläche fortgeführt, die damals einen besonderen Luxus darstellte. Den Mittelpunkt des Raumes bildete das Galeriegeländer, ein Meisterwerk der Schmiedekunst und ein Höhepunkt der kunstvollen Handwerkstechniken, die im Palais Cassalette zum Einsatz kamen. Der Schall dieses Raumes mit seinen glatten, aus wertvollen Steinen oder Steinimitaten bestehenden Oberflächen dämpfte der Treppenläufer, der hochmoderne Teppichboden

¹⁰ Möllmer 2022, 89.



sowie der mit Samt umhüllte Handlauf des Galeriegeländers. Auch die Zahl der Beleuchtungskörper war gegenüber der nur punktuell ausgeleuchteten Durchfahrt und der unteren Vorhalle gesteigert: Bronzene Wandkandelaber, schmiedeeiserne Deckenleuchter sowie der grosse Standleuchter am Treppenabsatz sorgten bei Dunkelheit für strahlende Helligkeit, erzeugt durch Gas.

Dieser Material- und Farbreichtum wurde schliesslich am Tag durch ein ebenso diffuses Licht beleuchtet wie von den Gaslampen: Es drang gebrochen von den farbenfrohen Glasmalereien in den Raum, allenfalls ergänzt durch das von Palmen und sonstigen Kübelpflanzen gefilterte Licht, das von weit her vom Wintergarten aus einströmte. Dieser unwirkliche Lichteinfall vollendete gewissermassen die Weltabgeschlossenheit dieser typisch historistischen, aber besonders raffinierten Raumschöpfung.

Abb. 3. Aachen, Palais Cassalette, Obergeschoss der Treppenhalle mit Galerie, aus: Linse 1892, Taf. 36.

Abb. 4. Aachen, Palais Cassalette, Südwand mit Darstellung der Farbgestaltung, aus: Linse 1892, Taf. 67/68.

Wohnräume im Erdgeschoss

Das Erdgeschoss beherbergte drei repräsentative Wohnräume: Das Empfangszimmer im Erdgeschoss zeichnete sich durch hölzerne Sockellambros und Felder mit Wandbespannungen aus, die eigens für diesen Raum in der Tuchstadt Aachen angefertigt wurden. Auch die original erhaltene Stuckdecke mit ihrem illusionistischen Deckengemälde ist das Werk eines Aachener Künstlers, des Stuckateurs Anton Fischer (Lebensdaten unbekannt), die sich wiederum durch kräftige Farbigkeit auszeichnet. Das Wohnzimmer



als Zentrum des häuslichen Lebens hatte eine ähnliche, aber reichere Ausstattung (Abb. 5). Die noch aufwendigere Stuckdecke zeigt in der Hohlkehle Stillleben auf Goldgrund und Götterdarstellungen, der Himmel des Deckenspiegels ist nun durch geflügelte Putten bereichert. Die wertvollsten Ausstattungsstücke waren auch hier riesige Bronzevasen, ausserdem Armleuchter und eine Uhr aus demselben Material (Abb. 6).

Abb. 5. Aachen, Palais Cassalette, Wohnzimmer, aus: Linse 1892, Taf. 23.

Das auf eine Terrasse und den Garten orientierte Speisezimmer zeigt die zeittypische Standardausstattung im Stil der deutschen Renaissance, die eine Abwechslung gegenüber dem italienischen Renaissancecharakter der strassenseitigen Räume darstellt. Eine Besonderheit ist die Beleuchtung von beiden Seiten; hier im Bild das zu einem Lichthof geöffnete Rundbogenfenster, das mit ornamentiertem Ätztglas geschlossen ist (Abb. 7). Der Raum scheint an Wand und Decke mit Holz verkleidet zu sein, der zu den von Grüntönen dominierten Wandbespannungen in Kontrast tritt. Tatsächlich sind aber nur der Sockelbereich und die Möbel aus echtem Holz: Doppelsäulen und Kassettendecke sind in Holzimitatmalerei ausgeführt, wie es damals sowohl aus finanziellen wie aus statischen Gründen selbst bei den reichsten privaten und öffentlichen Innendekorationen üblich war. Säulenbasen, -wirtel und -kapitelle sind wie bei den anderen Räumen unter Zuhilfenahme von Metallpulver in einem Bronzeton gefasst.

Abb. 6. Aachen, Palais Cassalette, Wohnzimmer, Deckengestaltung. Fotografie: T. Möllmer, 2020.



Die leider nach 1960 vom damaligen Museumsdirektor völlig beseitigte Wanddekoration ist immerhin fotografisch überliefert; auch die längst überstrichene Farbfassung ist dank Linses grossformatiger Publikation bekannt. So können wir die aufwendige Dekoration, die wohl unter Zuhilfenahme von Schablonen angefertigt wurde, grösstenteils nachvollziehen.

Abb. 7. Aachen, Palais Cassalette, Esszimmer, aus: Linse 1892, Taf. 25.

Gesellschaftsräume in der Belétage

In den Gesellschaftsräumen des Obergeschosses sind heute die Stuckdecken der drei strassenseitigen Räume erhalten, die in Stil und Polychromie Rückschlüsse auf die vollständig verschwundene wandfeste Dekoration und das Mobiliar geben. Mit ihren gebrochenen und gedämpften Tönen bilden sie eine weitere Steigerung der Raumhierarchie, die als moralisch vollkommener und physisch schöner betrachtet wurden: die als männlich empfundene Strenge und Erdfarbigkeit der Kassettendecke des Herrenzimmers, die barockisierende Verspieltheit des auch als Boudoir dienenden Kleinen Salons in pastellener Farbigkeit und schliesslich die Naturfarbigkeit des Grossen Salons, der eine weitere Steigerung der Raumhierarchie bedeutete (Abb. 8). Hier finden sich mit zwei anmutigen Gruppen tanzender Nymphen weitere bedeutende figürliche Malereien. Sie sind wohl eigenhändige Werke von Johann Matthäus Keuffel (1841–1912), dessen Werkstatt für den gesamten malerischen Dekor des Hauses verantwortlich war.

Abb. 8. Aachen, Palais Cassalette, Grosser Salon, aus: Linse 1892, Taf. 49.



Abb. 9. Aachen, *Palais Cassalette*, Festsaal, aus: Linse 1892, Taf. 42.

Den Höhepunkt der Gesellschaftsräume bildete der ebenfalls in den 1960er Jahren beseitigte weiss-goldene Festsaal, der wiederum vollständig in Gipsstuck gearbeitet war (Abb. 9). Diese Technik hat ebenso wie viele andere in diesem Hause letztlich eine lange Traditionslinie, wurde aber im 19. Jahrhundert perfektioniert, mechanisiert und rationalisiert. Ein Grossteil der Stuckarbeiten war also vorgefertigt und wurde nicht im traditionellen Sinne vor Ort modelliert. Aussergewöhnlich ist die Kombination durch Ober- und Seitenlicht, das durch drei achteckige, farbig getönte Glaskuppeln einströmte. Die projektierten Malereien blieben eine Vision, da gegen Ende der Bauzeit Marie Cassalette starb und wenig später auch ihr Mann den Tod fand. Es verwundert, dass auch der Festsaal mit Stuccolustro-Flächen und Lünettenmalereien ausgestattet werden sollte, war doch die weiss-goldene Fassung des halbfertigen und zur Dauerlösung gewordenen Zustands eine gerne verwendete Standardausstattung: Durch diesen neutralen Hintergrund sollten die farbigen Abendgarderoben besser zur Geltung kommen.

Den krönenden Abschluss des Palais Cassalette bildete der anschliessende, zum Treppenhaus geöffnete Wintergarten, der eine skurrile Tropfsteindekoration zeigte. Wände und Decken waren unter Einbeziehung von Natursteinen aus Gips mit bizarren Felsformationen und Stalaktiten verziert – eine direkte Anleihe aus dem Barock. Schlängelwege, ein Wandbrunnen sowie Sitzgelegenheiten ergänzten diese in einem Privathaus äusserst seltene Raumschöpfung.

Beteiligte Firmen

Werfen wir nun einen abschliessenden Blick auf die an der inneren Dekoration beteiligten Firmen. Die Möbel lieferten zwei einheimische Unternehmen – Heinrich Reimann und Friedrich Wilhelm Rottmann (Lebensdaten unbekannt), die Steinarbeiten des Innern – Säulen, Pilaster, Bodenbeläge, Kamine – fertigte Peter Kessel (geb. 1816) an.¹¹ Reimann, Rottmann und Kessel waren moderne Handwerksbetriebe, die tradiertes Handwerk durch Mechanisierung in grossem Stil betrieben: Standard waren mittlerweile maschinelle Zuschnitte von Steinen und Hölzern ebenso wie dampfbetriebene Polier- und Drechselmaschinen.

Andere Luxusdekorationen jedoch vertraute man auswärtigen Firmen an, wenn eine hochwertige Ausführung durch einheimische Betriebe nicht gewährleistet war oder wenn diese Unternehmen führend auf ihrem Gebiet waren. Hierzu zählte einer der damals bekanntesten deutschen Dekorationsmaler, der bereits erwähnte Johann Matthäus Keuffel (1841–1912) aus Frankfurt am Main, ein Schüler des dortigen Städelschen Kunstinstituts, der die Ausführung malerischer Innenausstattungen perfektioniert hatte.¹² Dabei halfen ihm und seinen zahlreichen Mitarbeitern Schablonen und eine Reihe von Techniken, die regelmässig zum Einsatz kamen. Die Spezialität Keuffels waren illusionistische Himmelsdarstellungen, die von Blumenranken, Wolken und Putten belebt wurden. Bis heute sind mehrere, ganz ähnliche Varianten desselben Schemas in verschiedenen grossen Häusern – darunter dem Strassburger Kaiserpalast – erhalten. Darin lebt wie so oft schon lange vor seiner eigentlichen Wiederentdeckung der Barockstil im Historismus ohne wesentliche Unterbrechung weiter. Bekannt war Keuffel auch für die zahlreich im Palais zum Einsatz gekommene Ornamentmalerei sowie die kunstvolle Imitation von Edelhölzern.

Die Beleuchtungskörper des Hauses schuf die Firma von Paul Stotz (1850–1899), der den Bronzeguss in Deutschland wiederbelebte.¹³ Um denselben Standard wie in Frankreich zu garantieren, stellte er Handwerker aus Wien ein, wo sich diese Technik ebenfalls erhalten hatte. Stotz, der «Meister des Erzgusses»¹⁴, stellte neben Tür- und Fensterbeschlägen Geländer, Kamindekorationen, Kandelaber und bald Beleuchtungskörper in grosser Zahl her, die zu seinem Hauptabsatzgebiet wurden. Er betrieb ein Entwurfsbüro, führte aber auch die Entwürfe von Architekten aus. Linse lieferte die Vorlagen für einige der repräsentativen Standleuchter und Kamingitter, während die monumentalen Vasen und Hängeleuchten Entwürfe der Firma Stotz sind.

¹¹ Schild/Janssen 1991, 141–143.

¹² Vgl. hierzu erstmals ausführlich Möllmer 2022, 117–122.

¹³ Die Firmengeschichte wurde bislang nicht aufgearbeitet. Etwas ausführlicher Fuchs 1899.

¹⁴ Fuchs 1899, 261.

Ein ebensolcher Pionier war Eduard Puls (1840–1909), der als Wiederentdecker des Schmiedehandwerks gilt und aus dessen Werkstatt zahlreiche Kunstschmiede hervorgingen.¹⁵ Seine Spezialität waren neben Tür- und Fensterbeschlägen aufwändige Geländer und Treppengeländer. Puls arbeitete ebenfalls nach eigenen und eingereichten Entwürfen und stellte wie Stotz auch Tür- und Fensterbeschläge her. Dass seine künstlerische Werkstatt eine regelrechte industrielle Produktionsstätte mit zahlreichen verschiedenen Abteilungen war, ist uns durch Beschreibungen und Illustrationen überliefert.¹⁶

Résumé

Die monumentale Grösse, die originelle Grundrissdisposition sowie die luxuriöse Innendekoration des Palais Cassalette stehen in direktem Bezug zu den grossen Stadthäusern, die im nahen Köln seit den 1870er Jahren entstanden waren. Deren Bauherren orientierten sich wiederum an den gewaltigen Dimensionen, die sich schon etwas früher in der neuen Reichshauptstadt Berlin bei den luxuriösesten bürgerlichen Häusern herausgebildet hatten. Eduard Cassalette lernte die Häuser an den Kölner Ringen und in der Altstadt durch seine geschäftlichen und gesellschaftlichen Kontakte kennen und nahm sie zum Vorbild für den Neubau seines Wohnsitzes. Dieser zeigt den letzten Stand des neu belebten Kunstgewerbes im Deutschen Reich und in Aachen im Besonderen: Wo irgend möglich, wurden für die Innendekoration ortsansässige Firmen beauftragt. In Aachen existierte eine lange Tradition hochwertiger Stuckarbeiten, durch die frühe Mechanisierung der dortigen Industriebetriebe hatte sich ausserdem eine florierende Möbel- und Steinindustrie entwickelt, und selbstverständlich konnten Architekt und Auftraggeber für Wandbespannungen und Bezugstoffe auf die qualitätsvollen Produkte der bedeutenden Aachener Tuchindustrie zurückgreifen. Die Bildhauerarbeiten der Fassade aber vertraute man der renommierten Kölner Firma Albermann an, die im rheinischen Raum als führend auf ihrem Gebiet galt. Auch für die Dekorationsmalereien wählte man mit Johann Matthäus Keuffel einen Malerei-Unternehmer, der reichsweit und selbst für das Kaiserhaus tätig war. Schmiedeeisen und Bronzearbeiten lieferten schliesslich mit Eduard Puls und Paul Stotz Fachmänner, die in ihrem Gebiet als Pioniere der Wiederbelebung historischer Handwerkstechniken galten. In der Prachtentfaltung der Fassade sowie der originellen Innenausstattung übertraf sein Wohnsitz selbst die meisten massstabgebenden Kölner Stadtpalais. So diente Eduard Cassalette sein Palais als Leistungsnachweis des Aachener Kunstgewerbes, das auswärtigen Gästen stolz vor Augen geführt wurde. Ausserdem konnte er mit der Beauftragung überregional bekannter Firmen einen innovativen Neubau präsentieren, der die neuesten technischen und künstlerischen Entwicklungen im Deutschen Reich in sich vereinigte.

¹⁵ Zu Eduard Puls bislang nur Brüning 1903, Schmidt 1908.

¹⁶ Hood 1898.

Dr. Tobias Möllmer, Universität Innsbruck, Archiv für Bau.Kunst.Geschichte. Studium der Kunstgeschichte, Archäologie und Medienwissenschaften in Heidelberg, Mannheim und Paris, Promotion in Mainz. 2007–2020 Wiss. Mitarbeiter des Friedrich-Engelhorn-Archivs Mannheim, 2011/12 am Kunsthistorischen Institut Heidelberg, 2013–2024 in den binationalen Forschungsprojekten «Metacult» und «Engineering nationality», seit 2024 Leiter eines vom Jubiläumsfonds der OeNB geförderten Projekts zum transnationalen Bauerbe der Österreichischen Nationalbank 1816–1938.

Bibliografie

Wolfgang Brönner, «Das Dach des Historismus», in Michael Embach (Hg.), *Sancta Treveris: Beiträge zu Kirchenbau und bildender Kunst im alten Erzbistum Trier. Festschrift für Franz J. Ronig zum 70. Geburtstag*, Trier: Paulinus, 1999, 41–58.

Wolfgang Brönner, *Die bürgerliche Villa in Deutschland 1830–1914*, 3. Aufl., Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft, 2009.

Adolf Brüning, «Die Schmiedekunst in Berlin», *Berliner Architekturwelt* 5, 1903, 365–368.

Reinhard Dauber, *Aachener Villenarchitektur. Die Villa als Bauaufgabe des 19. und frühen 20. Jahrhunderts*, Recklinghausen: Bongers, 1985.

Georg Fuchs, «Paul Stotz, ein Meister des Erzgusses», *Deutsche Kunst und Dekoration* 3, 1898/1899, 86–88.

Fred Hood, «Deutsche Schmiedekunst», *Über Land und Meer* 40.50, 1888, 803–805.

Herbert Lepper, «Von der Villa Cassalette zum Städtischen Suermondt-Museum. Ein Beitrag zur Kulturpolitik der Stadt Aachen um die Jahrhundertwende», *Aachener Kunstblätter* 52, 1984, 231–254.

Eduard Linse, *Ein Wohnhaus in Aachen* (Aus meiner Praxis. Sammlung ausgeführter Bauten 1), Aachen: Selbstverlag des Autors, 1892.

Lutz-Henning Meyer, «Kratzenfabriken und Fabrikantenwohnhäuser in Aachen», in Peter Droste und Michael Käding (Hg.), *Made in Aachen. Beiträge zur regionalen Technik-, Wirtschafts- und Sozialgeschichte*, Bd. 2, Aachen: HISTECH e.V., 2000, 33–55.

Tobias Möllmer, *Palazzo, Patrizierhaus, Palais. Herrschaftliche und bürgerliche Stadthäuser in Deutschland 1830–1890*, Dissertation, Mainz: Universität Mainz, 2018, DOI: 10.25358/openscience-5838.

Tobias Möllmer, *Das Palais Cassalette und die Aachener Stadthäuser 1830–1914. Grossbürgerliche Wohnkultur im Rheinland zur Zeit der Industrialisierung*, Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft, 2022.

Hermann Rückwardt, *Architektonische Studienblätter*, Serie III, hrsg. von Hermann Ende, Berlin: Claesen, 1888–1890.

Ingeborg Schild und Elisabeth Janssen, *Der Aachener Ostfriedhof* (Aachener Beiträge für Baugeschichte und Heimatkunst 7), Aachen: Mayer, 1991.

Paul Ferdinand Schmidt «Berliner Gitter», *Berliner Architekturwelt* 10, 1908, 244–248.

Werner Schmidt, *Der Bildhauer Wilhelm Albermann (1835–1913). Leben und Werk* (Publikationen des Kölnischen Stadtmuseums 3, zugl. Dissertation Universität Köln 1997), Köln: Stadtmuseum, 2001.

Henry Walchenbach, *Stolberger Zink-Ornamenten-Fabrik von Kraus, Walchenbach & Peltzer, Stolberg (Rheinland). Musterbuch*, Düsseldorf: Schwann, 1897.