

## Eine Kaminuhr findet ihren Weg...

Zum überraschenden Erwerb eines vermeintlich verlorenen Objekts aus dem von Wespien'schen Haus in Aachen

BLICKPUNKT JANUAR. Es ist eine der vielen kleinen, unglaublichen (Museums-)Geschichten, die ganz unspektakulär begann... nämlich im April 2021 mit einer E-Mail an unsere allgemeine Museumsadresse info@gnm.de. Auf diesem Weg meldete sich ein Herr, der das Haus seiner Mutter ausräumte und dem Germanischen Nationalmuseum aus dem Nachlass eine Kaminuhr (Abb. 1) anbot. Dem Stil nach französisch und somit eigentlich nicht zum Sammlungsgebiet des Museums gehörend, stellte sich schnell heraus, dass ihre Geschichte sehr wohl etwas mit unserem Haus zu tun hat – und zwar mit dem sog. Aachener Zimmer im heutigen Ostbau.

### Die Protagonisten: Couven und von Wespien

Dieses Zimmer stammt aus dem von Wespien'schen Haus in Aachen, einem von dem Architekten Johann Joseph Couven (1701–1763) im Jahr 1739 vollendeten Bürgerpalais. Als (späterer) Stadtarchitekt lag dessen Hauptaugenmerk auf der Baukunst, auch wenn er vielseitig interessiert war und in seiner Geburtsstadt in ganz unterschiedlichen Funktionen auftauchte – vom Erfinder zur Ingenieurkunst bis zum Stadtsekretär und vom künstlerischen Leiter reichsstädtischer Empfänge bis zum Kupferstecher. Am Beginn seiner Architektenaufbahn stand die grundlegende Umgestaltung des gotischen Aachener Rathauses, das durch Hinzufügung einer neuen, vorgesetzten Fassade mit doppelläufiger Freitreppe und eine Barockisierung der Innenräume zwischen 1727 und 1732 ein völlig neues Aussehen erhielt.

Kurze Zeit später beauftragte der Tuchfabrikant Johann von Wespien (1700–1759) Couven mit dem Bau eines Wohnhauses samt Nebenflügel und angrenzendem „Werkgebäude“. Von Wespien, der als 25jähriger durch Heirat mit Anna Maria Schmitz (gest. 1768) aus dem belgischen Eupen derart vermögend geworden war, dass er diverse soziale Stiftungen in Aachen ins Leben rief und darüber hinaus sogar der Stadt selbst mehrere Kredite gab, ließ sich bei seinem Neubau an der Kleinmaschierstraße/Ecke Heppiongasse nicht lumpen und berief mit Couven den neu aufgehenden Stern am damaligen Architekturm Himmel. Da keine Kaufakten zu dem seinerzeit schon bebauten Areal bekannt sind, wird vermutet, dass das ganz in der Nähe des Aachener Doms gelegene Grundstück durch Erbgang in den Besitz



Abb.1: Kaminuhr mit Boulle-Marketerie aus dem von Wespien'schen Haus in Aachen, Johann Felsing, Berlin, 1845/50, Inv. HG 13572 (Foto: Monika Runge).

des Fabrikanten gelangt war. Das bis dato auf dem Grundstück befindliche Gebäude (Cloubert-Haus) wurde zugunsten eines äußerst repräsentativen Bürgerhauses (Abb. 2) abgerissen, bei dem Couven das erste und einzige Mal in seiner Laufbahn einen kompletten Wohnhausneubau nach



Abb.2: Fassade des von Wespian'schen Hauses, Aachen, 1735–1737. In: Schmid 1900, Taf. 2, Sign. 2° K liegend 563gc (Scan: GNM).

seinen eigenen Ideen konzipieren konnte. Die Pläne dazu wurden offenbar zügig angefertigt, denn 1734 war die Grundsteinlegung und 1737 die bauliche Fertigstellung des hufeisenförmig um einen kleinen Innenhof angeordneten Komplexes, wie eine Inschrift unterhalb des straßenseitigen Giebels am Haupthaus ausweist. Von der Innenausstattung dürfte 1739 die Ausmalung des Treppenhauses und drei Jahre später die wandfesten Dekorationen im Obergeschoss vollendet gewesen sein.

Johann von Wespian schuf sich mit seinem neuen Familiensitz ein weit über die Grenzen Aachens hinaus beachtetes Denkmal, das seinem Anspruch und auch seinem Ansehen entsprach. Nicht von ungefähr wurde er Anfang 1756 und ein zweites Mal 1759, ohne jemals zuvor ein öffentliches Amt innegehabt zu haben, zum Bürgermeister seiner Heimatstadt gewählt. Entsprechend prunkvoll mit schwarzem Rock, geblümter gelber Weste und rotem Mantel gewandet und mit dem aus der Antike überlieferten Amtssymbol der Fasces neben sich, einem aus mehreren hölzernen Ruten und einem (Liktoren-)Beil bestehendem Bündel, präsentierte sich von Wespian auch auf einem lebensgroßen Por-

trät, das Ende der 1750er Jahre in seinem Haus über dem Kamin des im ersten Stock gelegenen großen Saals eingebaut wurde – übrigens mit einem Bild seiner in Spitzen und mit Haube gekleideten Frau als Pendant über dem zweiten Kamin desselben Raumes.

Als das Ehepaar kinderlos verstarb, begann die wechselvolle Geschichte des Anwesens. Mit dem Tod der Witwe Johann von Wepiens ging das Haus 1768 an dessen Patenkind Johann Caspar von Strauch (1733–vor 1790) über. Dessen Erben wiederum verpachteten zunächst den Baukomplex 1795 an den Tuchfabrikanten, Bankier und Hofagenten Martin Bernhard Schlösser (1745–1826) und verkauften ihn ihm schließlich im Jahr 1804. Auch mit Schlössers Tod ging eine Veräußerung einher, diesmal an Carl Christian Degive (1785–1848). Jener behielt die Gebäude nur bis 1844 und gab sie dann an Joseph van Gülpen (1793–1850) ab. Aber auch im Besitz dieser in unseren Zusammenhang wichtigen Familie blieb das Anwesen nur für zwei Generationen. Gülpens Sohn Eduard (1820–1882) sollte der letzte sein, der gemeinsam mit seiner Ehefrau Theresia (geb. Claus, 1819–1900) das Wespian'sche Haus im Originalzustand bewohnte.

Eben jener Frau Kommerzienrat van Gülpen ist zu verdanken, dass es heute so viel Bildmaterial von dem bürgerlichen Palais gibt. Denn sie erlaubte im Sommer 1899 dem Aachener Fotografen Max Schmid, „einige Aufnahmen“ vom Gebäude und vor allem von den Innenräumen zu machen. Dieser fertigte dann aus eigenem Antrieb und ohne Auftrag, allein „aus Freude an der Schönheit des Hauses“ (Schmid 1900, S. 1) und rein zu Dokumentations- und Forschungszwecken etwa 200 Glasplattenbilder an. Ein wahrer Glücksfall, wurden doch 72 dieser Fotos im Herbst 1900 als großformatige Lichtdrucktafeln in einem Mappenwerk veröffentlicht.

Auch wenn Schmid im Vorwort seiner Publikation beklagt, die Kürze der zu Verfügung stehenden Zeit und die Umstände, dass das Haus während seiner Fotoaktion bewohnt war, hätten nicht immer zu perfekten Ergebnissen geführt, fällt dies aus heutiger Sicht ebenso wenig ins Gewicht wie die Tatsache, dass der größte Teil der Bilder seitenverkehrt abgedruckt ist, um einen Qualitätsverlust durch ein anderenfalls notwendiges Umkopieren der Glasplatten zu vermeiden. Lediglich bei den Abbildungen von der Fassade habe er diesen Zwischenschritt vorgenommen, schreibt der Fotograf. Und so kann der Leser die Lage des Hauses an der o.g. Straßenecke mit den im Buchtext abgebildeten Grundrissen in Übereinstimmung bringen.

Durch Schmid's Initiative wissen wir eine Menge über das im Zweiten Weltkrieg zerstörte Haupthaus des von Wespian'schen Besitzes. Auf den Lichtdrucken sind neben vier Fassadenansichten vom Inneren allerdings nur das Treppenhaus und die wandfesten Zimmerverkleidungen mit ihren Gobelins und Gemälden sowie Teile der stuckierten Raumdecken zu sehen. Bewegliches Mobiliar sucht man – bis auf eine Ausnahme – vergeblich. Doch bevor wir zu

der Kaminuhr von Tafel 41 kommen, dauert es noch einen kleinen Moment...

### Die Hauptfassade

Zunächst soll noch in aller Kürze auf das nicht nur für Aachen außergewöhnliche Haus eingegangen werden. Errichtet wurde es auf einer relativ kleinen Eckparzelle, so dass die fünfachsige Fassade an der Kleinmaschierstraße eine Gesamtbreite von lediglich 12,5 m aufweist und die Tiefe des Haupthauses 14,5 m misst. Die drei mittleren Achsen der Hauptfassade (vgl. Abb. 2) sind zu einem leicht vorspringenden Risalit zusammengefasst. Dieser läuft in einem hoch aufragenden Schweifgiebel mit plastisch gearbeitetem Allianzwappen der Familien Wespien und Schmitz und einer überdimensional großen Maske aus. Als zusätzliche Bekrönung diente ursprünglich eine 3,5 m große, kupfervergoldete Merkurfigur, die weithin sichtbar war. 1896 wurde sie allerdings letztmalig in der Literatur erwähnt; als Schmid 1899 seine Aufnahmen machte, war sie schon nicht mehr vorhanden.

Doch auch ohne diese Zutat wirkt die dreigeschossige Fassade allein schon durch das hoch aufragende Giebfeld recht schmal bzw. höher als breit. Dabei entsprechen sich Breite und Dachgesimshöhe recht genau, wobei das Dach selbst wiederum relativ niedrig zu sein scheint. Die schlanken Proportionen werden unterstrichen durch die hohen Fenster der beiden unteren Fassadengeschosse. An ihnen lässt sich bereits von außen ablesen, dass hier die wichtigen Repräsentationsräume liegen. Das dritte Geschoss zeigt hingegen sehr viel niedrigere Fensteröffnungen und dürfte, wie auch der nach hinten, entlang der Heppiongasse

anschließende Flügel und die zwei Geschosse oberhalb der links vom Haus liegenden Hofdurchfahrt, weitere Wohn-, Schlaf- und Nebenräume beherbergt haben.

Die Plastizität der achssymmetrischen Front wird durch eine Blausteinquaderung im Erdgeschoss sowie an den seitlichen Kanten von Fassade und Risalit verstärkt. Die beiden oberen Geschosse zeichnen sich durch rotes Ziegelmauerwerk mit dreidimensionaler Architekturgliederung und prägnanten Werksteinornamenten aus.

Genau mittig befindet sich auf Straßenniveau eine reich geschnitzte Eichentür als zentraler Zugang zum Haus. Über ihr ist ein Balkon mit aufwendig gestaltetem Gitter aus geschmiedetem Eisen zu erkennen, in welches wiederum exakt in der Mitte das Monogramm Johann von Wespiens und eine Krone eingearbeitet sind. Das Mittelfenster im dritten Geschoss wird zudem durch eine Muschelkartusche betont. Die ihr einbeschriebene Jahreszahl 1737 weist auf die bauseitige Fertigstellung des Haupthauses.

### Die Raumdisposition

Im Inneren des Hauses zeigt sich insofern eine ungewöhnliche Raumdisposition, als es in vier etwa gleich große Quadranten unterteilt, das Erdgeschoss jedoch von einem zentralen Flur durchschnitten ist. Dieser Gang entspricht der Breite des mittleren Fassadenkompartiments und führt zu einem beeindruckenden Treppenhaus, das sich im hinteren linken Teil des Hauses befindet und ein Viertel der überbauten Grundfläche einnimmt (Abb. 3). Über eine jeweils dreiläufige Stufenfolge mit zwei Zwischenpodesten gelangt man in die beiden Obergeschosse. Der Ausgang zeichnet sich aus durch eine besonders reiche Ausstaffierung mit

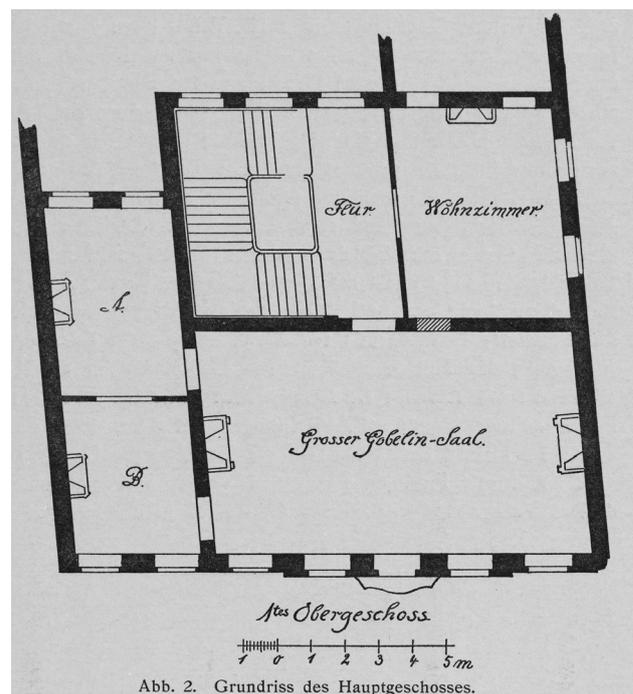
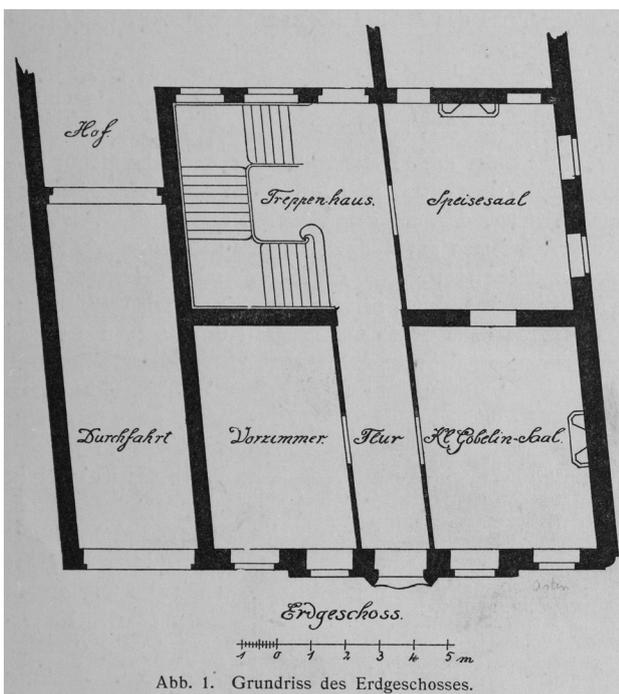


Abb.3-4: Grundrisse von Erd- und erstem Obergeschoss des von Wespien'schen Hauses. In: Schmid 1900, S. 2 und 3 (Scan: GNM).

geschnitztem Getäfel, einem filigran geschmiedeten, 17teiligen Treppengeländer, stuckierten Decken und einem zentralen Deckenfresko von dem Aachener Barockmaler Johann Chrysanth Bollenrath (1697–1776). Thematisiert ist in dem Gemälde übrigens die Aufnahme des Romulus in den Götterhimmel Olymp, unmissverständlich zu identifizieren durch ein integriertes Spruchband mit der Aufschrift „Ut Romulus immortalitate donatur“ (Wie Romulus Unsterblichkeit gegeben wird), und es ist anzunehmen, dass von Wespian hier durchaus Parallelen zu seiner eigenen Person sah bzw. sehen wollte.

Wie eine im Aachener Suermont-Ludwig-Museum erhaltene Zeichnung mit zentraler Treppenanlage zeigt, hatte Couven jedoch durchaus auch Varianten für die Verbindung zwischen den Geschossen angedacht. Er entschied sich aber möglicherweise für die ausgeführte Form, um mehr vollwertige, große Räume in den einzelnen Etagen unterbringen zu können. Davon gab es fünf in den unteren beiden Geschossen des ausgeführten Baus: Zu ebener Erde befand sich links des Gangs ein Vor- bzw. Empfangszimmer und rechts der sog. Kleine Gobelinsaal, dahinter lag das Speisezimmer. Das Obergeschoss setzte sich zusammen aus einem rückseitig ausgerichteten Wohnzimmer (letzteres wohl eine Benennung aufgrund der Raumnutzung im 19. Jahrhundert) und einem über alle fünf Achsen laufenden Festsaal in der vorderen Hälfte des Hauses (Abb. 4). Aufgrund seiner Ausstattung mit Tapisserien wurde letzterer schon von Beginn an als „Großer Gobelinsaal“ bezeichnet.

Bereits Couven selbst hatte das von Wespian'sche Palais als „das kostbarste und zierlichste Hauß der Stadt“ bezeichnet (Grimme 1960/61, S. 60). Die Einmaligkeit dieses singulären Bauprojektes bestand darin, dass der Architekt dank der außergewöhnlichen Finanzkraft seines bürgerlichen Auftraggebers die Möglichkeit hatte, eine ganzheitliche Planung vom Grundriss bis ins kleinste Detail der Innenausstattung vorzunehmen und deren Ausführung dann auch ganz unmittelbar zu überwachen. So arbeitete er beispielsweise erneut mit jenen seit längerem in Aachen tätigen italienischen Stuckateuren zusammen, die er bereits vom Umbau des Aachener Rathauses kannte. Und wenn der Baumeister äußert, dass jene „nach der nunmehr moderner frantzösischer Methode auff meine Diction exquirieren“, so meint er die der französischen Regence entlehnten Formensprache des Rokoko mit ihrem fantasievollen Variantenreichtum.

Zu weiteren am Auftrag von Wespian mitwirkenden Handwerkern ist wenig bekannt: die vielfach in Eichenholz gearbeiteten Vertäfelungen mit ihren kleinteiligen Schnitzornamenten dürften weitgehend von örtlichen Schreibern angefertigt worden sein, die in die Wandverkleidungen eingebauten Gemälde sind in der Mehrzahl durch Signaturen dem genannten Johann Chrysanth Bollenrath zuzuordnen, und die Gobelins wurden in Brüsseler bei der Weberei van der Borcht geordert.

## Der „Ausverkauf“

Vielleicht hatte der Fotograf Max Schmid wirklich „eine Ahnung, dass all' dies einst aus seinem Zusammenhang gerissen und zerstreut werden könnte“, wie er es in seinem einleitenden Text zum Tafelwerk formuliert (Schmidt 1900, S. 1). Denn als Theresia van Gülpen 18 Jahre nach dem Tod ihres Ehemanns verstarb, entschlossen sich ihre Erben, in diesem Falle ihr Sohn Ernst Eduard (1846–1927) und in Nachfolge ihrer zu jenem Zeitpunkt bereits verstorbenen Tochter Emma van Gülpen (verh. Ritter, 1841–1875) die Enkelin Theresia Emma Laurenzia Ritter (1865–1946), das Anwesen zu veräußern. Emmse, wie jene Enkelin in Familienkreisen genannt wurde, und ihr Ehemann Otto Mittweg führten vergebliche Übernahmeverhandlungen mit der Stadt Aachen und so kam das Haus im wahrsten Sinne des Wortes unter dem Hammer.

Am 9. Oktober 1901 fand dann in Aachen „ertheilungshalber“ die Versteigerung „der inneren Ausstattung des berühmten von Wespian'schen, zuletzt van Gülpen'schen Patrizierhauses“ (Auktionskatalog 1901, Titelblatt) durch das Kölner Auktionshaus Heberle (Inhaber: H. Lempertz' Söhne) statt. Gleich zu Beginn des 131 Nummern umfassenden und mit Aufnahmen von Max Schmid bebilderten Begleitheftes schreibt H[eirich] L[empertz] jr.: „Wenn ich hiermit den Katalog für die Versteigerung [...] herausgebe, so ist damit das Urtheil gesprochen über ein wunderbar harmonisches Gefüge, das fast zwei Jahrhunderte als ein hervorragender, beredter Zeuge seiner Zeit bestanden und als ein hochbedeutendes und wohl einzig dastehendes Denkmal deutscher Kunst als Ganzes hätte erhalten werden können und müssen. Gewaltsam soll nunmehr zerrissen werden, was ein nie vergessener Aachener Architekt, unterstützt von einem kunstsinnigen und fast verschwenderisch prunkliebenden Manne [...] errichtet hat“ (Auktionskatalog 1901, Einleitung, S. 1). Und er endet mit den Worten, er könne „nicht umhin, nochmals dem lebhaftesten Bedauern Ausdruck zu geben, daß es nicht zu verwirklichen war, das wundervolle Ganze in seiner hervorragenden Schönheit unberührt zu erhalten.“

Doch auch wenn man sich bewusst war, die immer wieder gerühmte Ganzheitlichkeit des Couvenschen Bauprojektes an der Aachener Kleinmaschierstraße 45 mit ihrem engen Zusammenspiel zwischen Innen und Außen durch die Versteigerung von 1901 unwiederbringlich zu zerstören, gab man bis zuletzt nicht auf. Von verschiedenen Seiten – so zumindest im Auktionskatalog zu lesen – war nämlich der ausdrückliche Wunsch geäußert worden, trotz des Verkaufs „wenigstens die beiden Gobelins-Zimmer wennmöglich in ihrer harmonisch vollendeten Einheitlichkeit zu belassen“. Und daher sollte „der Versuch ihrer Erhaltung bei der Versteigerung nochmals gemacht werden, indem jedes der beiden Zimmer für sich als completes Ganzes angeboten wird, um namentlich auch den deutschen Museen Gelegenheit zu geben, dieselben als deutschem Boden erwachsene Zeugen

einer künstlerisch hochstehenden Epoche fortleben zu lassen“ (Auktionskatalog 1901, Einleitung, S. 3).

### Der Kleine Gobelinsaal

Dieses Ziel konnte zumindest teilweise erreicht werden, denn das „Kleine Gobelinzimmer“ aus dem Erdgeschoss des Wespian'schen Hauses wurde 1901 in Aachen vom Germanischen Nationalmuseum erworben. Laut Versteigerungskatalog setzte es sich aus 28 Einzelpositionen zusammen aus: sechs großen Wandteppichen der Brüsseler Manufaktur von der Borcht mit alttestamentlichen Szenen zur Moses-Geschichte, geschnitzten Umrahmungen der Gobelins, vier Kehlleisten aus den Raumecken, der Vertäfelung der Fensterwand, zwei Paar resp. vier klappbare Fensterläden, zwei Doppeltüren mit Supraporten, einem weißen Marmorkamin mit gusseiserner Ofenplatte, einem geschnitzten Kaminaufsatz mit eingelassenem Spiegel und kleinem Gobelin, einem schmiedeeisernen Feuerglass, einem mit der Fensterwand verbundenen Konsoltisch mit Marmorplatte in „rosso antico“, einem Pfeilerspiegel und der Stuckdecke. In Franken angekommen, kümmerte man sich im Museum umgehend um eine Präsentation für die Öffentlichkeit (Abb. 5).

Dagegen scheint der Große Gobelinsaal aus dem ersten Obergeschoss aufgeteilt worden zu sein. Zumindest befand sich nach dem Zweiten Weltkrieg mit dem Asia-Teppich einer der ursprünglich zugehörigen Erdteile-Gobelins im Kölnischen Stadtmuseum. Letztere sind insofern erwähnenswert, als sie ein deutlicher Beleg für das enorme Selbstbewusstsein des Bauherrn waren, da Zyklen mit Erdteiledarstellungen im fürstlichen Bereich als Demonstration eines universalen Machtanspruchs galten. Selbst wenn von Wespian sie „nur“ als Verweis auf den für einen Tuchfabrikanten wichtigen Welthandel einsetzte, waren sie doch ungewöhnlich in bürgerlichem Zusammenhang.

Von der Raumvertäfelung tauchten etwa zwei Drittel in den 1950er Jahre noch einmal auf. Ab jener Zeit wurden sie, wenn auch in falscher Gruppierung und mit äußerst umfangreichen, selbst die Tapisserien betreffenden Ergänzungen, in der Kunstgewerbeabteilung der Legion of Honor in San Francisco gezeigt. Dorthin waren sie über einen New Yorker Kunsthändler gelangt, der die Wandverkleidung seinerseits von einem deutschen Flüchtling erworben hatte. Leider sind sie heute nicht mehr in öffentlichem Besitz, denn als das Museum sie 1999 versteigern ließ, bekam



Abb. 5: „Kleiner Gobelinsaal“, Aufstellung im GNM um 1910, Foto: GNM, Sign. A 3417.

nicht die mitbietende Stadt Aachen den Zuschlag, sondern ein kalifornischer Privatmann. Somit wurde wieder einmal ein kulturhistorisch wichtiges Objekt der Öffentlichkeit entzogen – ganz gleich, wie man zu der seinerzeit in San Francisco vorgenommenen Art der Rekonstruktion vom Großen Gobelinsaal steht.

Alles in allem hat der Verkauf von 1901 letzten Endes immerhin dazu geführt, dass heute überhaupt noch Teile der von Wespian'schen Ausstattung erhalten sind. Denn wären die Einbauten in der Aachener Kleinmaschierstraße verblieben, wäre wohl nichts mehr übrig, da nur wenige Jahre nach einer umfassenden Freilegung und Restaurierung der Fassaden 1939/40 das Haus am 14. Juli 1943 bei einem Bombenangriff in Flammen aufging. Funkenflug hatte das Feuer entfacht und das Gebäude komplett zerstört. Die Reste des ausgebrannten Mauerwerks fielen Sprengbomben zum Opfer. Lediglich einige wenige Werksteine vom Mittelrisalit blieben seinerzeit erhalten und wurden 1951 (!) geborgen. Die heutige Bebauung des Areals unter Auflassung der alten Seitenstraßen lässt nicht einmal mehr erahnen, welches Kleinod hier gut 200 Jahre gestanden hat.

Der im Germanischen Nationalmuseum verwahrte „Kleine Gobelinsaal“ hat die Kriegswirren zum Glück halbwegs gut überstanden. Kurz nach dem Ankauf war der Raum im alten Archivgebäude des Museums aufgestellt worden, einem nicht mehr erhaltenen Trakt am östlichen Rand der Kartäusergasse zwischen der Kirchenfassade und dem bis zur Stadtmauer reichenden, zum Museumsjubiläum 1902 errichteten Südwestbau. Kriegszerstörungen in diesem Bereich führten zu einem Verlust von Kamin und Decke jenes von Wespian'schen Zimmers (der damals ebenfalls zerstörte Fußboden stammte nicht aus Aachen, sondern war 1894 aus einem Fürther Haus in das Museum gelangt und lediglich zur Vervollständigung des Raumes eingebaut worden). Die geschnitzte und mattierte Eichenvertäfelung mit all ihren zugehörigen Teilen sowie die Gobelins konnten jedoch aufgrund ihrer Auslagerung gerettet werden, verschwanden mit ihrem Abbau allerdings für lange Zeit im Depot. Erst in den 1970er Jahren machten die Museumsrestauratoren eine Bestandsaufnahme zu dem in der Literatur mittlerweile als „Aachener Zimmer“ geführten Ensemble. Ab 1974 erstrahlte der Gobelinsaal dann wieder in annähernd alter Schönheit. Mit seinem Einbau in einer eigens für diesen Zweck geschaffenen Raumschale im ersten Obergeschoss des sog. Ostbaus, einem von Sepp Ruf (1908–1982) geplanten und 1968 bis 1971 in veränderter Form ausgeführten Museumsflügel, wurde das „Kleine Gobelinzimmer“ aus dem Patrizierhaus an der Aachener Kleinmaschierstraße nach knapp 50 Jahren endlich wieder für die Besucher sicht- und erlebbar – wenn auch unter Verwendung eines in der Farbe abweichenden, doch zeitgleichen Kamins aus Schloss Micheroux bei Lütlich und einem Kamingewände aus Schloss Baelen in Ruyff sowie eines nunmehr schlichten Holzdielenbodens und einer weißen, immerhin aber gewölbten Zimmerdecke.



Abb. 6: Kaminwand im Speisezimmer des von Wespian'schen Hauses. In: Schmid 1900, Taf. 41 (Scan: GNM).

### Die Kaminuhr aus dem Speisezimmer

Und nun zum Clou des Ganzen: Die eingangs erwähnte Uhr ist meines Wissens das einzig erhaltene bewegliche Ausstattungsstück aus dem von Wespian'schen bzw. van Gülpen'schen Haushalt. Sie ist gleich zweimal abgebildet in dem oben erwähnten Tafelwerk vom Max Schmid – und zwar im Rahmen einer Raumaufnahme vom Speisezimmer und als Detail auf dem Sims des dortigen Kamins (Abb. 6). Dass es sich wirklich um das identische Stück (Abb. 7) handelt, zeigen zum einen der rein optische Vergleich (auch wenn die Kaminuhr aus oben erwähnten Gründen spiegelverkehrt auf den Tafeln erscheint), zum anderen gibt es zum Objekt eine eindeutige Provenienzgeschichte. Die Pendule kam nämlich nicht in der Auktion von 1901 zum Aufruf, sondern verblieb im Anschluss an die Schmid'sche Fotodokumentation vom Ende des 19. Jahrhunderts für weitere gut 120 Jahre in Familienbesitz.

Offenbar hatte oben erwähnte Emmse Mittweg die vormalig im Speisezimmer ihrer Großmutter aufgestellte Pendule als Erinnerungsstück mitgenommen. Nach ihrem eigenen Tod fiel das Erbstück 1946 an ihre Tochter Lies Mittweg (verh. Hille, 1895–1985), von der es mit Eva Hille (verh. Reinstädler, 1919–2021) an die nächste Tochtergeneration übergang. Eva Reinstädters Kinder schließlich boten die vor allem ideell kostbare Uhr dem Germanischen Nationalmuseum zum Kauf an, da sie wussten, dass sich das Gobelinzimmer aus dem Aachener Patrizierhaus dort befindet.



Abb. 7: Kaminuhr mit Boulle-Marketerie, HG 13572, Detail (Foto: Monika Runge).

Eva Reinstädler selbst hatte die Pendule ihrer Vorfahren bis zuletzt in Ehren gehalten. Dennoch war das Stück in einem fragilen Zustand als es Ende 2021 ins Museum kam. Als erstes musste ein Restaurierungsatelier gefunden werden, das mit derartigen Objekten Erfahrung hatte und zeitnah die notwendigen Reinigungs-, Sicherungs- und Festigungsarbeiten durchführen konnte. Nach der Ausschreibung der Maßnahme ging der Zuschlag an die Restauratorin Maja Friesenecker, eine junge Kollegin in der Nähe von Braunschweig.

Im Juni 2022 kam die Kaminuhr zurück und ist seitdem fast nicht mehr wiederzuerkennen: Die vergoldeten Bronzebeschläge strahlen und bilden einen wirkungsvollen Kontrast zu dem rot untermalten Schildpatt, dem Messing mit seiner originalen Patinierung und den weiß-blau emaillierten Plaketten vom Zifferblatt. Doch bis dahin war es ein weiter Weg gewesen. Denn vor allem die schmalen Messingstege hatten sich fast überall vom schwarz gefassten Korpus gelöst, da das Grundholz durch Klimaschwankungen stetig gearbeitet hatte. Im Laufe der Jahrzehnte war das Gehäuse letztlich sogar leicht geschwunden und damit eigentlich zu klein für die aufgelegten Messingfurniere, die sich infolgedessen gewölbt hatten und an einigen Stellen gebrochen waren. Die Niederlegung der Metallteile und die Reinigung der gesamten Oberfläche sind das, was optisch den größten Unterschied beim Vergleich Vorher-Nachher ausmacht. Dass bei Gelegenheit der Restaurierung gleich auch noch der

Anschlag der rückseitigen Gehäusetür auf seine ursprüngliche Position korrigiert wurde, ist für den Museumsbesucher allerdings nicht wahrnehmbar. Der Rückbau, der keines großen Eingriffs bedurfte, da selbst die alten Bohrlöcher für die Scharniere noch vorhanden waren, entspricht jedoch dem Anspruch aller Beteiligten an größtmögliche Annäherung an den Originalzustand eines Objekts.

Die reich verzierte Uhr mit ihren Rokokoformen hat ihre Vorbilder in Frankreich. Der im unmittelbaren Umfeld des französischen Hofes tätige André-Charles Boulle (1642–1732) hatte Anfang des 18. Jahrhunderts in Paris für seine Möbel eine neue, für die Zukunft namengebende Furniertechnik entwickelt bzw. verfeinert. Bei dieser kamen anstelle von dünnen Holzblättern Schildpatt und Messing zum Einsatz. Das Besondere war, dass der filigrane Dekor – ganz gleich, ob ornamentaler oder figürlicher Art – aus übereinandergelegten Schildpatt- und Messingplatten herausgesägt und die Einzelteile anschließend wieder zu einem, genauer zu zwei Marketeriebildern zusammengefügt wurden. Dadurch ergaben sich immer zwei farblich gegengleiche Oberflächendekore: bei der „première-partie“ legte man die zugeschnittenen Messingstücke in die – gern auch rot unterlegten bzw. untermalten – Schildpattplatten, wohingegen man es bei der „contre-partie“ genau umgekehrt gemacht wurde, d.h. die Grundplatte bestand aus Metall und die Schildpattstücke kamen in die ausgesägten Zwischenräume. Bei der Möbelherstellung entstand somit immer ein Objekt paar, das zwar formal identisch war, farblich aber gegengleich, denn bei dem einen Stück dominierte der Schildpattanteil, bei dem anderen der des Messings. Dem allumfassenden Streben nach Symmetrie, das um 1700 bei jeder Raumausstattung oberstes Gebot war, konnte somit auf eine sehr raffinierte Weise Folge geleistet werden.

Vergleiche mit Pendulen aus der Entstehungszeit des von Wesprien'schen Hauses machen allerdings deutlich, dass es sich bei dem vom Museum erworbenen Stück wohl doch nicht wie zunächst gedacht um eine Arbeit aus der Mitte des 18. Jahrhunderts handelt, sondern um ein Objekt aus dem 19. Jahrhundert. Im Historismus war die Wiederaufnahme von überlieferten Stilformen jeglicher Couleur ja nicht nur an der Tagesordnung, sondern sogar gewünscht, u.a. um bestimmte gedankliche Inhalte und Vorstellungen früherer Jahrhunderte in die Gegenwart zu transportieren. Das durch verspielte Asymmetrien und ausufernde Verzierungen sich auszeichnende Rokoko wurde beispielsweise mit Begrifflichkeiten wie Weltgewandtheit, Offenheit und Freiheit verbunden – Attribute, mit denen man sich sicherlich auch 100 Jahre nach dem Aufkommen des Stils wieder gern schmückte.

Bei der Boulle-Uhr aus Aachen sind es neben der geschweiften Kontur des Uhrgehäuses und dem feinen Spiel der Farbkontraste in erster Linie die stark plastisch ausgeformten Bronzeauflagen und die bekrönende Ruhmesgöttin Fama, welche auf eine erste Spur zur Einordnung führen (Abb. 8). Denn obwohl auch aus der Zeit um 1750 recht



Abb. 8: Figur der Fama als Bekrönung der Kaminuhr HG 13572 (Foto: Monika Runge).

ähnliche Darstellungen von einem tuchumwehten Putto mit Blumenkorb in der Linken und zum Kopf geführter Rosenblüte in der Rechten aus französischer Uhrenproduktion bekannt sind (also so, wie er am unteren Rand des Uhr-glasses appliziert ist), gibt die deckungsgleiche Kombination von mehreren Einzelementen einen Hinweis auf eine Herstellung in Deutschland. Zumindest lässt dies die exakte Übereinstimmung mit einer ebenfalls gut 70 cm großen, im September 2016 im Auktionshaus Königstein verkauften Boulle-Uhr vermuten, die auf der mit „IV“ beschrifteten Emaillekartusche im Zifferblatt mit dem Namen „Conrad Felsing“ signiert ist. Und soweit der reine Bildvergleich es zulässt, scheinen die vergoldeten Applikationen beider Kaminuhren sogar derselben Gussform zu entstammen – die vegetabil ausgeformten Füße, die unteren Eckbeschläge, die kräftigen Schulterstücke, die Rahmung der vorderseitigen Verglasung, der oben erwähnte Putto mit den Blumen, eine Blattkartusche am Fuß des Aufsatzes, vor allem aber auch die mit Trompete und (beim Nürnberger Stück fehlendem) Lorbeerzweig ausgestattete Ruhmesgöttin sowie das reliefierte Zifferblatt. Selbst die markanten, weißen Emaillekartuschen in letzterem unterscheiden sich lediglich in der Farbwahl für die römischen Zahlen, die mal in Schwarz (Auktionshaus), mal in Blau (Nürnberg) ausgeführt sind.

Durch diese Entdeckungen sensibilisiert, fällt bei einem erneuten Blick auf die Marketerie auf, dass es sich bei der Kaminuhr aus dem Wespian'schen Haus tatsächlich um die „contre partie“ und bei dem vor wenigen Jahren verauktionierten Stück um die „première-partie“ ein und desselben

Modells handelt. Zweifelsfrei wird daher auch die zweite Uhr mit dem aus einer Schwarzwälder Uhrmacherfamilie stammenden Johann Conrad Völzig (gest. 1870) in Verbindung zu bringen sein, der sich ab seiner Übersiedlung und Werkstattgründung in Berlin im Verlauf der 1820er Jahren in Conrad Felsing umbenannt hatte.

Der Entstehungszeitpunkt der beiden Kaminuhren dürfte Mitte oder Ende der 1840er Jahre sein, also etwa zeitgleich mit der Übernahme des Aachener Patrizierhauses durch die Familie van Gülpen. Insofern könnte die Pendule zu den ersten und vielleicht auch wenigen Stücken zählen, die Eduard van Gülpen beim Bezug seines neuen Familiensitzes als Ergänzung zur vermutlich vorhandenen, uns heute jedoch gänzlich unbekanntem mobilen Einrichtung erworben hat. Endgültige Beweise für diese These gibt es – zumindest zum jetzigen Zeitpunkt – leider (noch) nicht.

Dennoch ist die seit Herbst 2022 in der Dauerausstellung des Germanischen Nationalmuseums ausgestellte Uhr eine wunderbare Ergänzung zum vorhandenen Bestand. Vor allem zeigt die Geschichte, dass selbst vermeintlich verlorene Objekte nach vielen Jahrzehnten in Privatbesitz wieder auftauchen und in ihren Ursprungszusammenhang rückgeführt werden können – das allerdings nur durch Mithilfe und Unterstützung von interessierten Privatpersonen und wohlwollenden Museumsfreunden. Besonders dieser Gruppe von Menschen sei heute einmal ausdrücklich gedankt!

► PETRA KRUTISCH

#### Literatur:

Max Schmid: Ein Aachener Patrizierhaus des 18. Jahrhunderts. Aachen 1900. – Katalog der Innen-Ausstattung des von Wespian'schen Patrizierhauses zu Aachen. Versteigerung zu Aachen den 9. October 1901 [...] durch J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) in Köln. Köln 1901. – Walter Heil: Ein Zimmer des Aachener Wespianhauses im Museum von San Francisco. In: Aachener Kunstblätter 16, 1957, S. 11–13. – Felix Kuetgens: Couven, Johann Joseph. In: Neue Deutsche Biographie 3. München 1957, S. 385. – Ernst Günther Grimme: Johann von Wespian. Zur 200. Wiederkehr seines Todestages am 30. 3. 1959. In: Aachener Kunstblätter 19/20, 1960/61, S. 56–63. – Katharina Köver: Johann Joseph Couven. Ein Architekt des 18. Jahrhunderts zwischen Rhein und Maas (Aachener Kunstblätter, Sonderband IX zur Ausst. Johann Joseph Couven, Aachen 1983; Bestandskatalog IV des Suermont-Ludwig-Museums). Aachen 1983. – Anke Kappler: Johann Joseph Couven (1701–1763). Architektentwürfe für Stadt, Adel und Kirche (Arbeitsheft der Rheinischen Denkmalpflege 73). Worms 2009. – Auktionshaus Königstein, Versteigerung vom 24.9.2016: Große Boulle-Uhr; <https://www.lot-tissimo.com/en-gb/auction-catalogues/koenigstein/catalogue-id-auktion10-10004/lot-5d9324ab-4c32-4abf-a25e-a67f01340c43#lotDetails> [6.12.2022].

# Max Littmann in der Kurstadt Bad Kissingen

Ein Stuhl aus dem Kurgartencafé für die Designabteilung des GNM

BLICKPUNKT FEBRUAR / MÄRZ. Im Jahr 2018 kam das Germanische Nationalmuseum durch ein Geschenk einer Bad Kissingerin in den Besitz eines Stuhles, für den das oft gebrauchte Terenz-Zitat „habent sua fata libelli“ („Bücher haben ihre Schicksale“) in Abwandlung zutrifft. Sie sah diesen Stuhl (Inv. Des 1720, Abb. 1) vor wenigen Jahren – damals weiß angestrichen, und in nicht sehr gutem Zustand – in der Küche des Kurgartenrestaurants in Bad Kissingen stehen. Nach Auskunft des Restaurantpersonals diente er dort schon lange Zeit als Ablage und Leiterersatz. Die Kunstfreundin erkannte sofort, um was es sich dabei handelte: um einen der einstmals wohl insgesamt 140 Stühle, die zur Ausstattung des Kurgartencafés in Bad Kissingen gedient hatten. Sie erwarb ihn und brachte ihn zu einem Restaurator, der ihm sein ursprüngliches Aussehen wiedergab. Die Hinterbeine dieses schlichten, aus dunkel gebeiztem Buchenrundholz gefertigten Stuhls (H. 93 cm, B. 38,5 cm, Tiefe 41 cm; Sitzhöhe 46,2 cm) setzen sich in die Rückenlehne fort. Die Lehne selbst bildet ein Sperrholzbrett mit hochovaler Öffnung in der Mitte und Aussparungen an den Seiten. Die Sitzfläche ist glatt. Zur Verstärkung zwischen den Vorder- und den Hinterbeinen ist an drei Seiten ein Rundholzbogenstück direkt unter der Sitzfläche eingefügt. Die wenigen Bauteile, aus denen der Stuhl besteht, vermitteln den Eindruck von Leichtigkeit und Mobilität. Auf der Unterseite ist ein schwarzer Stempel mit der Aufschrift „J KOHN“ zu erkennen (Abb. 2).

Entworfen hat den Stuhl der Architekt Max Littmann (1862–1931). Littmann stammte ursprünglich aus Sachsen. Seine Eltern betrieben in Schloßchemnitz (heute Chemnitz) einen Eisen- und Werkzeughandel, den der junge Max aber keinesfalls zu übernehmen gedachte. Sein Berufswunsch stand frühzeitig fest: er wollte Architekt werden. Deshalb besuchte er ab Herbst 1878 die Bauabteilung der Königlich Höheren Gewerbeschule Chemnitz (später Technische Universität). Während dieses Besuchs machte er zudem eine Maurerlehre. Nach Abschluss der Schule 1882 konnte er in der Hochbauabteilung des Königlich Sächsischen Polytechnikums in Dresden seine Studien fortsetzen. In dieser Zeit entstanden auch erste Entwürfe, etwa für Kirchnerneubauten.

Im März 1885 zog er nach München, vermutlich in der Gewissheit, dass in der bayerischen Residenzstadt größere Bauaufträge zu erwarten waren. Tatsächlich gelang es ihm, in kurzer Zeit Kontakt zu den führenden Unternehmern im Baugewerbe zu knüpfen. Nebenbei sah sich Littmann in Bayern um, bereiste die nördlichen Regionen. 1887 fuhr er nach Italien, wo er unter anderem die Lagunenstadt Venedig besuchte, später folgte Paris. 1888 reiste er nach Rom

und Süditalien, um sich einen Eindruck der Bauten aus der Antike zu verschaffen.

Wieder zurück in München kann es als ein glücklicher Zufall gesehen werden, dass die Stadt gerade den Wettbewerb um den Bau der Festhalle zum VII. Deutschen



Abb. 1: Stuhl aus dem Kurgartencafé Bad Kissingen, Entwurf: Max Littmann, Ausführung Jakob & Josef Kohn, Wien, 1913, H. 93 cm, B. 38,5 cm, Tiefe 41 cm, Sitzhöhe 46,2 cm, Inv. Des 1720 (Foto: Annette Kradisch).

Turnerfest ausgeschrieben hatte. Littmann beteiligte sich zusammen mit seinen Dresdener Studienkollegen Albin Lincke (1858–1910) und Feodor Elste (Lebensdaten unbek.) an der Ausschreibung und gewann den ersten Preis. Nach ihrer Fertigstellung fand die Festhalle auf der Theresienwiese allgemeine Bewunderung und Anerkennung, so dass die jungen Herren schnell an weitere Aufträge kamen. Als Partner meldeten Lincke und Littmann im März 1891 ein Baugeschäft an. Als weiterer Glücksfall erwies es sich, dass sich Max Littmann in Ida Heimann (1871–1944), die Tochter des damals wohl erfolgreichsten süd-deutschen Bauunternehmers Jakob Heilmann (1846–1927) verliebte und diese im November 1891 heiratete. Heilmann hatte seine Firma zunächst in Regensburg betrieben und sich überwiegend im Eisenbahnbau betätigt, sie 1877 aber nach München verlegt und sich dem Hochbau zugewandt. Grund dafür war, dass sich in der damaligen Residenzstadt ein Bauboom abzeichnete, von dem auch die Firma Heilmann profitieren wollte.

Kaum ein halbes Jahr nach der Vermählung waren Max Littmann und sein Partner in die Baufirma eingestiegen, die nun unter der Bezeichnung Heilmann & Littmann oHG (ab 1897 als GmbH) firmierte und sehr erfolgreich war. In den Jahren 1892 bis 1898 errichtete sie zahlreiche repräsentative Wohnbauten in München, so zum Beispiel die Villa Wetsch (Bogenhausen), die Villa Wilhelm (Bogenhausen) und 1897 die Villa Stuck. Daneben entstanden die Landestaubstummenganstalt, die Pschorr-Bierhallen, das Hofbräuhaus am Platzl und der Saalbau der Mathäuser-Brauerei, der



Abb. 2: Firmenmarke Kohn an der Unterseite der Sitzfläche des Stuhls Inv. Des. 1720 (Foto: Annette Kradisch).

mit seinem 9 Metern hohen Tonnengewölbe beachtlich war. Auch Bank- und Versicherungsgebäude gehörten zu den Bauaufgaben der Firma Heilmann & Littmann.

Max Littmann widmete sich aber auch Bauaufgaben aus dem Bereich des Heil- und Gesundheitswesens. 1895 hatte er bereits das Taubstummeninstitut in München konzipiert und ausgeführt. Im Jahr 1900 errichtete er das Kurhaus in Bad Reichenhall. Knapp 50 Jahre war es her, dass der Ort mit der Eröffnung des Solebads 1846 zum Badeort aufgestiegen war. Es gab bereits ein paar Kurbauwerke, ein Kurhaus für repräsentative Zwecke (Konzerte, Lesungen) fehlte jedoch. Littmann errichtete das Gebäude im barocken Stil mit einer prächtigen Eingangsseite und vielen technischen Neuerungen, die das Bad schnell zu einem bevorzugten

Badeort machten. Nach dem Ersten Weltkrieg wurde Littmann nochmals für Reichenhall tätig und erbaute das Kurmittelhaus – stilistisch aber deutlich verändert. Eine schlichte dreigliedrige Fassade mit nur einer Tür in der Mitte und drei großen hochrechteckigen Fenstern im Obergeschoss präsentierte sich nun dem Besucher.

Mit dem Kurhaus für Bad Reichenhall hatte sich Littmann bereits als „Bäderarchitekt“ empfohlen, sodass es nicht verwunderlich war, dass er 1910 als „Spezialkommissär“ für die Neubauten in Bad Kissingen verpflichtet wurde. Der Vertrag beinhaltete ein größere Aufgabenfeld: „die Errich-



Abb. 3: Ansicht des Kurgartencafés Bad Kissingen, Fotografie um 1913. In: Innendekoration 8, 1913, S. 343 (Scan: GNM).

tung einer weiträumigen Trink- und Wandelhalle, eines Pavillons für den Maxbrunnen, eine moderne Abortanlage sowie die Baugruppe eines neuen Konversationshauses (des später so genannten Regentenbaus) mit einem großen Konzertsaal, kleineren Sälen und dem Gartenhof sowie die Umbauten des alten Konversationshauses einschließlich der inneren Einrichtung“ (Oelwein 2013, S. 296). Betrachtet man den historischen Grundriss, erhält man einen Eindruck von der Größe des Areals. Aufgabe war es auch, die bestehende Arkadenreihe aus der Zeit König Ludwigs I., die auf Friedrich von Gärtner (1791–1847) zurückging, mit in die Neuanlage einzubeziehen. Dies gelang Littmann dadurch, dass er sie einfach fortsetzte und seine Bauten mit einigem Abstand dahinter plante. Zudem setzte er Eisenbeton als Baumaterial ein, um auch den aufgestellten Zeitplan einhalten zu können. 1913 waren die Bauten im Wesentlichen fertiggestellt.

Neben einem „kleinen Vestibül“ plazierte er in südlicher Richtung anschließend das Kurgartencafé bzw. das heutige Kursaal-Restaurant (Abb. 3). Ein Aquarell von Littmann aus der Zeit um 1913 zeigt einen Blick in den Raum, der die beachtliche Größe von 405 qm hatte (Abb. 4). Es handelt sich um eine dreischiffige Halle mit massigen Stützen, die sich zu dem kleinen Vestibül hin öffnet. Er ist mit Pappelholz getäfelt. An die ca. 35 runden Tische wurden jeweils vier Stühle unseres Typs angefügt. Littmann hatte die Stühle selbst entworfen und bei der Firma Jakob & Josef Kohn in Wien, der „Ersten Oesterreichischen Aktien-Gesellschaft zur Erzeugung von Möbeln aus gebogenem Holze: Stühle und Hocker“, in Auftrag gegeben (Oelwein 2013, S. 337). Die Idee, das Café des königlichen Kurbads mit den damals hochmodernen Bugholzstühlen zu bestücken, zeugt von Littmanns Weitblick und Offenheit gegenüber modernen Strömungen. Gemäß den um 1900 wichtig gewordenen Hygienevorschriften für gastronomische Betriebe verzichtet der Stuhl auf jegliche Polsterung oder Lederbespannung und ist so leicht sauber zu halten bzw. zu reinigen. Die schlichte, leichte Bauweise war den Notwendigkeiten einer Restaurantbestuhlung gut angepasst.

Unterstützung hatte der in der Zeit um 1900 bzw. 1910 als „Stararchitekt“ geltende Baumeister in einem großen Stab von Mitarbeitern. Mit den meisten Firmen und Zulieferern führte er oft selbst die Verhandlungen. Ein hervorragendes Zeitmanagement sorgte dafür, dass die Bauten termingerecht fertiggestellt wurden, ein Vorzug, von den man in der heutigen Zeit oft nur träumen kann. Auch war Littmann



Abb. 4: Blick ins Kurgartencafé von Bad Kissingen, Aquarell von Max Littmann, um 1913. In: Cornelia Oelwein: Max Littmann (1862–1931) Architekt Baukünstler Unternehmer. Petersberg 2013, S. 394 (Scan: GNM).

neuen Materialien und Techniken gegenüber stets aufgeschlossen und ließ sich auf Innovationen gerne ein. In der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg trat eine neue Generation von Architekten in Erscheinung. Zu diesem Zeitpunkt hatte sich Max Littmann bereits weitgehend aus dem aktiven Bauwesen zurückgezogen.

Dass die Kuranlagen in Bad Kissingen heute noch überwiegend so erhalten sind, wie sie einst Littmann plante und ausführen ließ, zeigt, mit welchem Weitblick und Genialität er das Ensemble konzipiert hatte. Die nahezu 100 Jahre später notwendig gewordene Generalsanierung der Anlage 1998 bis 2005 war vor allem der alten Haustechnik geschuldet. Im übrigen blieben die Littmannschen Gebäude unverändert.

► SILVIA GLASER

Literatur:

Alexander Koch (Hrsg.): Das neue Kurhaus in Bad Kissingen erbaut vom Geh. Hofrat Prof. Max Littmann – München. In: Innendekoration. Die gesamte Wohnungskunst in Bild und Wort. Darmstadt 1913, Heft 8, S. 338–351. – Cornelia Oelwein: Max Littmann (1862–1931). Architekt Baukünstler Unternehmer. Petersberg 2013.

## AKTUELLE AUSSTELLUNGEN

### **Horizonte. Geschichte und Zukunft der Migration**

31. März bis 10. September 2023

### **Das Mittelalter. Die Kunst des 15. Jahrhunderts. Preview**

bis Oktober 2023

### **3D LAB**

bis 11. Januar 2023

### **Wundertier Nashorn. Grafik aus drei Jahrhunderten**

bis 26. Juli 2023

### **Frieden | Krieg. Ein Kommentar**

bis 30. Juli 2023

Genauere Termine und Informationen zu den aktuellen Ausstellungen und Ausstellungsbereichen auf  
[www.gnm.de](http://www.gnm.de)

## Inhalt I. Quartal 2023

### **Eine Kaminuhr findet ihren Weg...**

von Petra Krutisch ..... S. 1

### **Max Littmann in der Kurstadt Bad Kissingen**

von Silvia Glaser ..... S. 9

## Impressum

KulturGUT – Aus der Forschung  
des Germanischen Nationalmuseums

Germanisches Nationalmuseum  
Kartäusergasse 1, 90402 Nürnberg  
Telefon 0911/1331-0, Fax 1331-200  
E-Mail: [info@gnm.de](mailto:info@gnm.de) · [www.gnm.de](http://www.gnm.de)

Erscheint vierteljährlich

Herausgeber: Prof. Dr. Daniel Hess

Redaktion: Dr. Barbara Rök

Gestaltung: Udo Bernstein, [www.bfgn.de](http://www.bfgn.de)

Produktion: Druckhaus Haspel Erlangen e. K.

Auflage: 2000 Stück

Sie können das KulturGut auch zum Preis von 10 € pro Jahr abonnieren. Informationen unter Telefon 0911/1331-110.