

1 Einleitung

In der heutigen Forschungslandschaft tritt der Architekt und Entwerfer Albinmüller (1871–1941) hinter Zeitgenossen wie Peter Behrens (1868–1940), Richard Riemerschmid (1868–1957) oder Bruno Paul (1874–1968) zurück, obwohl sich sein Œuvre nicht weniger umfangreich darstellt. Nachdem die Forschung zur Reformkunst der Jahrhundertwende lange Zeit ein Desiderat in der Kunstgeschichte war, existiert zwar inzwischen eine reiche Literatur zu allgemeinen Themenstellungen und anderen Künstlern, doch wurden bislang nur Einzelaspekte des Werks von Albinmüller wissenschaftlich untersucht. Mit der vorliegenden Arbeit soll diese Forschungslücke geschlossen werden, das heißt erstmals das äußerst vielseitige raumkünstlerische und kunstgewerbliche Schaffen dieses wichtigen Vertreters des deutschen Jugendstils und Neoklassizismus zusammengefasst und unter Berücksichtigung der Entstehungsbedingungen sowie im Vergleich mit Werken anderer Protagonisten der Jugendstilbewegung gewürdigt werden.

Abb. 1:
Albinmüller (um 1906)



1.1 Der Künstler Albinmüller (1871–1941)

Albinmüller [Abb. 1] wurde am 13. Dezember 1871 als Alwin Camillo Müller im erzgebirgischen Dorf Dittersbach (heute zu Frauenstein gehörend) als drittes von vier Kindern in die Familie eines Tischlers und Landwirts geboren.¹ Die Verehrung für einen Zeichenlehrer bewog ihn schon in der Schulzeit, seinen Rufnamen Alwin in Albin zu ändern.² Als erfolgreicher Künstler entschied er sich 1917 für die ungewöhnliche Zusammenschreibung von Vor- und Nachnamen, Albinmüller, welche von da an auch konsequent in allen Veröffentlichungen benutzt wurde.³

Nach einer Lehre im väterlichen Betrieb bildete Albinmüller sich mit großer Zielstrebigkeit zum Kunstmaler und Musterzeichner weiter und war eine Zeit lang erfolgreich in der Möbelindustrie in Mainz, Bromberg (heute: Bydgoszcz, Polen) und Köln tätig. Aus der eigenen Berufserfahrung um die Defizite der historistischen Entwurfspraxis wissend, wurde er Ende der 1890er Jahre zu einem überzeugten Vertreter der Jugendstilbewegung. Als ausgebildeter Tischler besaß er genau jene Kenntnisse materialgerechten Entwerfens und zweckmäßigen Gestaltens, die zu den wichtigen Grundsätzen der Bewegung zählten. So verwundert es nicht, dass er für seine Entwürfe schon früh in Wettbewerben und Ausstellungen hohe Auszeichnungen erhielt.⁴

In den Jahren 1900 bis 1906 war Albinmüller als Lehrer an der Kunstgewerbeschule Magdeburg tätig, einer sich im Sinne des Jugendstils reformierenden Institution. Hier setzte er sich für eine praxisorientierte Schülerschulung ein, zuerst als Lehrer für Fachzeichnen, ab 1904 in der neu eingerichteten Klasse für Raumkunst. Vor allem trug er jedoch selbst als Entwerfer entscheidend dazu bei, Magdeburg als ein Zentrum des deutschen Jugendstils zu etablieren. Unter seiner Leitung erhielt die »Künstlergruppe Magdeburg« 1904 einen Grand Prix auf der Weltausstellung in St. Louis.

1 Die Eltern waren Gustav M. Müller und Theres. Müller, geb. Liebscher, die Großeltern beiderseits waren Bauern. Vgl. Herman A. L. Degener: *Wer ist's? Unsere Zeitgenossen*, 3. Aufl., Berlin/Leipzig 1908, S. 938; Ders.: *Wer ist's? Unsere Zeitgenossen*, 10. Aufl., Berlin/Leipzig 1935, S. 1101 f.

2 Vgl. Albinmüller: *Aus meinem Leben. Autobiografie*, Magdeburg 2007 (bibliothek forum gestaltung 01), S. 25 (Der Lehrer hieß Albin Richter) [Autobiografie im Folgenden zitiert als: Albinmüller 2007].

3 Zuerst findet sich diese Schreibweise wohl in dem 1917 erschienenen Bildband: Albinmüller: *Werke der Darmstädter Ausstellung und andere Arbeiten nach Entwürfen von Professor Albinmüller, Mitglied der Künstlerkolonie Darmstadt*, Vorrede von Georg Biermann, Magdeburg 1917 (Jubiläums-Ausgabe) [im Folgenden zitiert als: Werke der Darmstädter Ausstellung 1917]. In der Vorrede benutzte Biermann allerdings noch »Albin Müller«. In dieser Arbeit wird durchgängig die Schreibweise Albinmüller verwendet.

4 Siehe Kapitel 2.3.2 und 2.3.4.

Ab 1903 intensivierte Albinmüller die Entwurfstätigkeit für Gebrauchsgüter, die bis zum Ersten Weltkrieg stetig zunahm. Dabei arbeitete er zum Teil eng mit den ausführenden Firmen zusammen – ganz im Sinne des 1907 gegründeten »Deutschen Werkbundes«, dessen Mitglied er ab 1908 war. In Magdeburg entwickelte sich Albinmüller zum anerkannten »Künstler-Entwerfer«, d.h. einem Entwerfer, der (in Abgrenzung zu den anonymen, angestellten Musterzeichnern) als autonomer Künstler gegenüber den ausführenden Gewerben selbstbewusst auftreten konnte und durch ausreichend honorierte Verträge ein gutes Einkommen hatte.⁵

Abb. 2:
Albinmüller: Trauzimmer für das Magdeburger Standesamt (III. Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906)



Albinmüllers Erfolg auf der III. Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung 1906 in Dresden, u.a. mit einem Trauzimmer für das Standesamt in Magdeburg [Abb. 2], führte zur Berufung an die renommierte Darmstädter Künstlerkolonie auf der Mathildenhöhe. In den ersten Jahren war er als Lehrer für Raumkunst an den neugegründeten Großherzoglichen Lehrateliers für angewandte Kunst tätig. Daneben blieb ausreichend Zeit für die eigene Entwurfstätigkeit, auch konnte er sich nun als Architekt etablieren.

5 Vgl. Gert Selle: »Zwischen Kunsthandwerk, Manufaktur und Industrie. Rolle und Funktion des Künstler-Entwerfers um 1898 bis 1908«, in: Gerhard Bott (Hrsg.): *Von Morris zum Bauhaus. Eine Kunst gegründet auf Einfachheit*, Hanau 1977, S. 11–23, hier: S. 12 f. Siehe hier: Kapitel 3.6.

Als Raumkünstler präsentierte er sich 1908 umfangreich auf der »Hessischen Landesausstellung für freie und angewandte Kunst«, die auf der Mathildenhöhe stattfand. Zugleich konnte er hier als Architekt (für die temporären Ausstellungsbauten) tätig werden. Um 1910⁶ trat er dem 1903 gegründeten »Deutschen Künstlerbund« bei und hatte sich somit klar als Künstler etabliert. Stilistisch vollzog Albinmüller nun einen Wandel hin zu einer vom Neoklassizismus geprägten Moderne, einer allgemeinen Tendenz innerhalb der Reformbewegung folgend.

Eine besondere Stellung in seinem raumkünstlerischen und architektonischen Schaffen nahm die anlässlich der Künstlerkolonie-Ausstellung 1914 entstandene Miethäusergruppe ein, mit ihren zur Ausstellung eingerichteten Musterwohnungen, womit Albinmüllers Beschäftigung mit dem Wohnungsbau einen ersten Höhepunkt erreichte. Bedeutend ist daneben der Neubau für das Sanatorium Dr. Barner in Braunlage (1911–1914), für den er auch die – noch heute in großen Teilen erhaltene – Inneneinrichtung schuf.

Nach dem Ersten Weltkrieg, der seine Entwurfstätigkeit nahezu zum Erliegen gebracht hatte, nahm sich Albinmüller vermehrt Fragen der Architektur und des Wohnungsbaus an, wobei er sich zwar als Vertreter einer Neuen Sachlichkeit verstand, sich zugleich aber gegen das Neue Bauen positionierte und dies auch in mehreren kürzeren Aufsätzen zum Ausdruck brachte.

Als leitender Architekt der Deutschen Theaterausstellung in Magdeburg, die 1927 stattfand, prägte Albinmüller noch einmal entscheidend das Bild einer Ausstellung. Der Künstlerkolonie Darmstadt blieb er trotz deren Bedeutungsverlusts nach dem Ersten Weltkrieg verbunden. In den 1930er Jahren konnte er keine großen eigenen Projekte mehr verwirklichen und zog sich aus dem Berufsleben weitgehend zurück. Am 2. Oktober 1941 verstarb Albinmüller in Darmstadt.

6 Die Mitgliedschaft ist noch nicht angegeben in: Herman A. L. Degener: *Wer ist's? Unsere Zeitgenossen*, 4. Aufl., Berlin/Leipzig 1909, S. 957, erscheint dann in: Ders.: *Wer ist's? Unsere Zeitgenossen*, 5. Aufl., Berlin/Leipzig 1911, S. 987.

Albinmüllers Wirken umfasste Kunstgewerbe⁷, Raumkunst und Architektur. Als Laie beschäftigte er sich in der zweiten Lebenshälfte auch mit Malerei und Dichtung. Im Zentrum seiner Tätigkeit stand jedoch die Raumkunst, in der er sich, wie der Rezensent August Noack 1912 festhielt: »zu immer größerer Gestaltungsfähigkeit entwickelte.«⁸ Dieses bereits im 19. Jahrhundert gefestigte und für den Jugendstil zentral gewordene Gestaltungskonzept betrachtete den Raum an sich als künstlerische Einheit, in dem – ausgehend von der Erkenntnis, dass das alltägliche Lebensumfeld direkt auf den Menschen wirkt – alle Ausstattungselemente künstlerisch zu behandeln waren. So entsprach es auch Albinmüllers Selbstverständnis als Entwerfer, alles »vom ersten Mauerstein bis zu den Gardinen durchzudenken«⁹. Entsprechend umfasste seine Entwurfstätigkeit nahezu alle Bereiche des Kunstgewerbes. 1903 schrieb Erich Willrich, ein Kollege von der Magdeburger Kunstgewerbeschule:

»Es gibt kaum einen Gegenstand des Hausrates, den Müller nicht in den Kreis seines Schaffens gezogen hätte. Lampen und Leuchter, Zinn-, Kupfer-, Bronze-, Messing-Geräte, Schmucksachen, Teppiche, Tapeten, Buch-Einbände hat er gemacht, alles zweckentsprechend, geschmackvoll – und für bürgerliche Verhältnisse durchaus erschwingbar[sic].«¹⁰

-
- 7 In dieser Arbeit wird einheitlich von Kunstgewerbe gesprochen, um Gebrauchs- und Ziergerät zu bezeichnen, alternativ wird die Formulierung ›angewandte Kunst‹ eingesetzt. Dabei handelt es sich sowohl um so genanntes Kleingerät (d.h. dreidimensionale Gebrauchsgegenstände, s. Anm. 15) als auch Gebrauchsgrafik sowie Materialien zur Raumausstattung wie Teppiche und Tapeten. Im hier behandelten Zeitraum waren zudem noch die Begriffe Kunsthandwerk und dekorative Kunst gebräuchlich, wobei unter Kunsthandwerk in Handarbeit hergestellte Einzelstücke, unter Kunstgewerbe hingegen eine Produktion in (Klein-)Serien verstanden werden kann. Deutlich davon zu unterscheiden sind die in großen Serien hergestellten Produkte der Kunstindustrie als »Massenerzeugnisse von Gegenständen mit künstlerischen Zielen«, vgl. Hermann Muthesius: »X. Das Kunstgewerbe, insbesondere die Wohnungskunst«, in: Theodor Lewald (Hrsg.): *Amtlicher Bericht über die Weltausstellung in Saint Louis 1904*, Berlin 1906, S. 263–296, hier: S. 264.
- 8 August Noack: »Das Haus Albin Müller in Darmstadt«, in: *Die Kunst* 26 (1912), S. 469–476, hier: S. 469.
- 9 Brief von Albinmüller an Antonie (Toni) Barner (26.12.1913).
- 10 Erich Willrich: »Kunstgewerbliche Betrachtungen im Anschluss an die Arbeiten A. Müllers«, in: *Innendekoration* 14 (1903), S. 265–278, Abb. bis S. 282, hier: S. 273. Vgl. auch Albinmüller 2007, S. 165 (»Es gab [...] kaum einen Zweig des Kunstgewerbes, für den ich nicht Entwürfe machte.«).

Dabei behielt Albinmüller stets die Grundsätze der Kunstgewerbereform, Zweckmäßigkeit und Materialgerechtigkeit, im Blick.¹¹ »ORDNUNG und HARMONIE«¹² empfahl er 1906 in einem Vortrag über Gartenkunst, charakterisierte damit zugleich seine eigene Formensprache. Bei den Zeitgenossen fand diese großen Anklang, so stellte Fritz Schmalenbach in seiner Dissertationsschrift 1935 fest, dass sie »in den Jahren, die auf den Jugendstil folgten, viel kopiert worden«¹³ ist.

Albinmüllers Selbstverständnis als »entschlossener, eifriger Kämpfer für den neu zu schaffenden Zeitstil«¹⁴ drückte sich deutlich in seinen Bemühungen aus, das lokale Handwerk zu befruchten: Bisher wurden über 700 verschiedene Entwürfe in den Bereichen Raumkunst, Kleingerät¹⁵, Wand-/Bodenbeläge und Möbel erfasst, in so unterschiedlichen Materialien wie Linoleum, Steinzeug, Gusseisen, Zinn, Porzellan, Silber oder Serpentinsteine; dazu wurden über 100 Hersteller identifiziert.¹⁶

11 Vgl. z.B. seine Argumentation zur Ausbildung an Kunstgewerbeschulen (Albinmüller: »Die Schule des Kunsthandwerkers«, in: *Kunstgewerbeblatt* NF 15 [1904], S. 101–107) oder zur Gartengestaltung (Ders.: »Natur und Kunst im Gartenbau«, in: *Die Werkkunst* 2 [1906/1907], S. 53–54, 65–67).

12 Albinmüller 1906/1907, S. 54 (Großschreibung wie im Original).

13 Fritz Schmalenbach: *Jugendstil. Ein Beitrag zu Theorie und Geschichte der Flächenkunst*, Würzburg 1935, S. 120.

14 Albinmüller 2007, S. 111.

15 »Kleingerät«, als Bezeichnung für Gebrauchs- und Ziergegenstände, war in hier behandelten Zeitraum ein gängiger Begriff, vgl. z.B. Leopold Gmelin: »Die I. internationale Ausstellung für moderne dekorative Kunst in Turin 1902«, in: *Kunst und Handwerk* 52 (1901/1902), S. 293–316 (Teil 1), 325–342 (Teil 2), hier: S. 299, 316; Ernst Lorenzen: »Kleingerät im Zimmer«, in: *Das Kunstgewerbe* 1 (1913), Nr. 5, S. 2–8.

16 Darunter die Delmenhorster Linoleumfabrik (Anker-Marke); Produzenten des Westerwälder Steinzeugs; Ernst Wahliss, Turn-Teplitz; das Fürstlich Stolberg'sche Hüttenamt, Ilsenburg am Harz; die Sächsische Serpentinsteine-Gesellschaft Zöblitz; die Metallwarenfabriken Eduard Hueck und Gerhardt & Co., beide Lüdenscheid; die Silberwarenfabrik Koch & Bergfeld, Hemelingen bei Bremen und die Würzener Teppich- und Veloursfabriken AG.

1.2 Grundlagen dieser Arbeit

1.2.1 Albinmüller in der bisherigen Forschung

Zwar war Albinmüller in der bisherigen Forschung zum Jugendstil stets präsent, oft jedoch nur kurz erwähnt, zum Teil lediglich seine Architektur betreffend.¹⁷ Entscheidend für die Etablierung im Forschungsfeld waren Bestandskataloge öffentlicher und privater Sammlungen, so bereits ab den 1960er Jahren die Kataloge des Hessischen Landesmuseums und später des Instituts Mathildenhöhe, beide Darmstadt, des Bröhan-Museums, Berlin, sowie der Sammlung Giorgio Silzer.¹⁸

1976 wurde erstmals ein großes Konvolut an kunstgewerblichen Entwürfen in der Darmstädter Jubiläumsausstellung »Ein Dokument Deutscher Kunst« gezeigt.¹⁹ Ein Jahr später veröffentlichte Gerhard Bott Auszüge der in den 1930er Jahren entstandenen Autobiografie, die vor allem die Darmstädter Jahre umfassen.²⁰ Einen kurzen wissenschaftlichen Artikel verfasste Ulrich Kleine-Hering 1983 anlässlich der Ausstellung »Albinmüller – Möbel und Objekte« in der Wuppertaler Galerie Epikur, in dem dieser Albinmüller als »Wegbereiter eines neuen Stils [...] auf Sachlichkeit und Verbesserung bedacht«²¹ würdigte.

Eine nähere Beschäftigung mit dem Künstler fand im Folgenden vor allem im Rahmen von übergreifenden Darstellungen zu einzelnen Materialien statt, so 1983 zum Westerwälder Steinzeug, 1995 zu Serpentinstein und 2010 zu Guss-

17 Vgl. Schmalenbach 1935, S. 120 [Formensprache], Gerhard Bott: *Jugendstil. Vom Beitrag Darmstadts zur internationalen Kunstbewegung um 1900*, Darmstadt 1965, o.S. [Gebrauchsgerät und Architektur]; Jost Hermand: *Jugendstil. Ein Forschungsbericht 1918–1964*, Stuttgart 1965, S. 50 [Formensprache]; Richard Hamann, Jost Hermand: *Stilkunst um 1900*, Berlin 1967, S. 405 f. [Architektur].

18 Vgl. z.B. Gerhard Bott u.a. (Bearb.): *Kunsth Handwerk um 1900. Jugendstil – art nouveau – modern style – nieuwe kunst*, Darmstadt 1965 (Kataloge des Hessischen Landesmuseums 1), S. 55–57; Ders., Carl Benno Heller u.a.: *Kunsth Handwerk um 1900*, 2. Aufl., Darmstadt 1973 (Kataloge des Hessischen Landesmuseums Darmstadt 1), S. 69–74; Giorgio Silzer: *Die Sammlung Giorgio Silzer. Kunsth Handwerk vom Jugendstil bis zum Art Déco*, Ausst. Köln (Kunstgewerbemuseum), Köln 1976, S. 36 f.; Renate Ulmer (Bearb.): *Museum Künstlerkolonie Darmstadt. Katalog*, Darmstadt 1990, S. 155–181; Dedo von Kerssenbrock-Krosigk: *Metallkunst der Moderne*, mit Beiträgen von Claudia Kanowski, Berlin 2001 (Bestandskataloge des Bröhan-Museums 6), S. 170–172, 185–190, 309.

19 Vgl. Bernd Krimmel, u.a.: *Ein Dokument Deutscher Kunst. Darmstadt 1901–1976*, Bd. 4: *Die Künstler der Mathildenhöhe*, Ausst. Darmstadt (Institut Mathildenhöhe), Darmstadt 1976, S. 143–159.

20 Vgl. Gerhard Bott: »Albin Müller und die Darmstädter Künstlerkolonie. Auszug aus den Lebenserinnerungen mitgeteilt von Gerhard Bott«, in: Ders. (Hrsg.): *Von Morris zum Bauhaus. Eine Kunst gegründet auf Einfachheit*, Hanau 1977, S. 249–266.

21 Ulrich Kleine-Hering: »Wuppertal. Galerie Epikur. Albinmüller – Möbel und Objekte, 13. November 1982 bis 15. Januar 1983 (verlängert)«, in: *Bruckmanns Pantheon* 41 (1983), Nr. 1, S. 67–68.

eisen.²² Eingehendere Erwähnung fand Albinmüllers Wirken auch 1999 in einem Aufsatz von Babette Gräfe (»Wechselwirkungen – Darmstadt und Dresden«) anlässlich der Ausstellung »Jugendstil in Dresden«.²³

Eine intensivere monographische Forschung erfolgte seit der Jahrtausendwende. 2001 befasste sich ein Forschungskolloquium im Sanatorium Dr. Barner, Braunlage, mit dem umfangreichen Schaffen Albinmüllers.²⁴ Das Forum Gestaltung e. V., Magdeburg, widmete sich in zwei Ausstellungen intensiver dem Magdeburger Wirken des Künstlers, 2007 unter dem Titel »Albinmüller. Eine Annäherung«, in der u.a. Gegenstände aus Gusseisen gezeigt wurden, sowie 2012 im Rahmen der Schau »Szenen einer Ausstellung«, einer Würdigung der Deutschen Theaterausstellung von 1927. Das Kolloquium und die Ausstellungen blieben ohne wissenschaftliche Publikation, jedoch wurde zur Ausstellung 2007 die Autobiografie Albinmüllers erstmals ungekürzt herausgegeben.²⁵ 2008 brachte das *Sammler-Journal* einen kurzen, auf das Kunstgewerbe konzentrierten Artikel von Dieter Weidmann,²⁶ allerdings ohne Quellen- und Literaturangaben.

Größere Aufmerksamkeit wurde dem Sanatorium Dr. Barner in Braunlage gewidmet. Seit den 1990er Jahren erschienen einige kürzere Aufsätze, die jedoch nur Überblickscharakter hatten bzw. Bezug nahmen auf Fragen des Denkmalschutzes. Ausführlicher widmete sich Thomas Kellmann 2004 dem Sanatorium mit dem Aufsatz »Der Raumkünstler Albin Müller und das Sanatorium Dr. Barner in Braunlage. Ein Gesamtkunstwerk der beginnenden Moderne am Vorabend des Ersten Weltkrieges«.²⁷ Petra Tücks beschäftigte sich in ihrer 2005

22 Vgl. Jürgen Erlebach, Jürgen Schimanski: *Die neue Ära. 1900–1930. Westerwälder Steinzeug. Jugendstil und Werkbund*, Ausst. Bonn (Rheinisches Landesmuseum), Darmstadt (Hessisches Landesmuseum), Düsseldorf 1987; Eva-Maria Hoyer: *Sächsischer Serpentin. Ein Stein und seine Verwendung*, Ausst. Leipzig (Grassi-Museum), Leipzig 1995; Christian Juraneck, Wilhelm Marbach (Hrsg.): *Der Eiserne Harz. Harzer Eisenkunstguss des 19. Jahrhunderts*, Ausst. Wernigerode (Frühlingsbau Schloß Wernigerode) u.a., Döbel 2010.

23 Vgl. Babette Gräfe: »Wechselwirkungen – Darmstadt und Dresden«, in: Petra Hölscher, Alfred Ziffer (Hrsg.): *Jugendstil in Dresden. Aufbruch in die Moderne*, Ausst. Dresden (Dresdner Schloss), Dresden/Wolftratshausen 1999, S. 188–197.

24 Vgl. Thomas Kellmann: »Forschungskolloquium zum Werk Albin Müllers (1871–1941). Architektur – Raumkunst – Kunstgewerbe«, in: *Berichte zur Denkmalpflege in Niedersachsen* 21 (2001), S. 115–117.

25 Vgl. Albinmüller 2007.

26 Vgl. Dieter Weidmann: »Albin Müller«, in: *Sammler-Journal* o.Jg. (2008), Nr. 12, S. 62–70.

27 Vgl. Thomas Kellmann: »Der Raumkünstler Albin Müller und das Sanatorium Dr. Barner in Braunlage. Ein Gesamtkunstwerk der beginnenden Moderne am Vorabend des Ersten Weltkrieges«, in: *Jahrbuch für Hausforschung* 50 (2004) (zugl. *Historische Ausstattungen. Bericht über die Tagung des Arbeitskreises für Hausforschung e.V. in Ravensburg vom 16.–20. September 1999*, hrsg. v. Georg Ulrich Großmann), S. 301–318. Siehe hier Kapitel 6 ausführlich zum Forschungsstand betreffend das Sanatorium.

erschienenen Dissertation zum Neuen Palais in Darmstadt eingehend mit dem dort 1915 eingebauten Musiksaal nach dem Entwurf Albinmüllers.²⁸

Ausführlich mit der Architektur des Künstlers hat sich Babette Gräfe auseinandergesetzt. Bereits im Anhang der 2007 publizierte Autobiografie erschien diesbezüglich ein Aufsatz mit dem Titel: »Albinmüller. Reformkultur im Spannungsfeld von Tradition und Moderne«. ²⁹ Ihre 2010 publizierte Dissertation »Romantik ist das Schwungrad meiner Seele. Der Traum einer ästhetischen Gegenwelt in der Architektur von Albinmüller« enthält ein Werkverzeichnis des architektonischen Schaffens und nimmt zugleich eine Einordnung Albinmüllers in den zeitgenössischen geistesgeschichtlichen Kontext vor.³⁰ In diesem Zusammenhang steht auch ihr Artikel »Im Schatten des Meisterarchitekten. Albin Müller und Joseph Maria Olbrich«, erschienen im Katalog zur 2010 vom Institut Mathildenhöhe veranstalteten Ausstellung »Joseph Maria Olbrich. 1867–1908. Architekt und Gestalter der frühen Moderne«. ³¹ 2015 publizierte Jörg Deist seine Dissertation: »Die Holzbauten von Albinmüller. Eine planungsmethodische Untersuchung über die Entstehung der Holzbauten von Albinmüller aus dem Zeitraum von 1902 bis 1929«. ³² Eine weitere Dissertation von Christoph Lücke: »Albinmüller – Das Sanatorium Dr. Barner in Braunlage«, ist seit 2012 in Bearbeitung.³³ Die Autorin selbst hat 2016 die Forschung zu Albinmüllers Entwürfen für die Teppichfabrik Wurzen weitergeführt.³⁴

-
- 28 Vgl. Petra Tücks: *Das Darmstädter Neue Palais. Ein fürstlicher Wohnsitz zwischen Historismus und Jugendstil*, Darmstadt/Marburg 2005 (Quellen und Forschungen zur hessischen Geschichte 148; zugl. Dissertation Universität des Saarlandes, Saarbrücken 2005), S. 311–330.
- 29 Vgl. Babette Gräfe: »Albinmüller. Reformkultur im Spannungsfeld von Tradition und Moderne«, in: Albinmüller 2007, S. 249–305.
- 30 Vgl. Babette Gräfe: *Romantik ist das Schwungrad meiner Seele. Der Traum einer ästhetischen Gegenwelt in der Architektur von Albinmüller*, Darmstadt 2010 (zugl. Dissertation Universität Bremen 2009) [im Folgenden zitiert als: Gräfe 2010a].
- 31 Vgl. Babette Gräfe: »Im Schatten des Meisterarchitekten. Albin Müller und Joseph Maria Olbrich«, in: Ralf Beil, Regina Stephan (Hrsg.): *Joseph Maria Olbrich. 1867–1908. Architekt und Gestalter der frühen Moderne*, Ausst. Darmstadt (Mathildenhöhe), Wien (Leopold-Museum), Ostfildern 2010, S. 378–397 [im Folgenden zitiert als: Gräfe 2010b].
- 32 Vgl. Jörg Deist: *Die Holzbauten von Albinmüller. Eine planungsmethodische Untersuchung über die Entstehung der Holzbauten von Albinmüller aus dem Zeitraum von 1902 bis 1929*, Karlsruhe 2015 (zugl. Dissertation, Karlsruher Institut für Technologie (KIT) 2015).
- 33 Vgl. ARTtheses. *Forschungsdatenbank für Hochschulnachrichten Kunstgeschichte* (http://www.arttheses.net/index.php?bearbeiten=1&meldung_id=61863#.UsAMfPYbx1w; 29.12.2013).
- 34 Vgl. Sandra König, Sabine Jung: *Der Jugendstil- und Werkbundkünstler Albinmüller (1871–1941). Seine Entwürfe für die Teppichfabrik Wurzen*, Beucha/Markkleeberg 2016.

1.2.2 Zielsetzung der Untersuchung

Die Schwerpunkte in der Beschäftigung mit dem Kunstgewerbe Albinmüllers lagen bisher vor allem beim Gebrauchsgerät. Seine Beiträge zur Raumkunst sind bislang noch nicht ausreichend betrachtet und gewürdigt worden. Zwar hatte Gräfe 2010 im Rahmen ihrer Dissertation festgestellt, »[d]ie Raumkunst, nicht die Architektur ist sein wahres Metier«,³⁵ und einige Beispiele publiziert, doch nahm sie nur in Einzelfällen eine Analyse der Formensprache bzw. weiterführende Kontextualisierung vor. Es fehlt eine materialübergreifende Betrachtung von Albinmüllers kunstgewerblichem Schaffen ebenso wie ein Werkverzeichnis von Raumkunst und Gebrauchsgerät.

Diese Arbeit will die Grundlage für eine tiefergehende Forschung zu Raumkunst und Kunstgewerbe Albinmüllers bilden, indem sie alle Wirkungsbereiche in ihrem aktuellen Forschungsstand zusammenfasst sowie die Hauptzüge und Charakteristika der einzelnen Schaffensperioden aufzeigt und den Künstler somit greifbarer macht. Bisherige Befunde der Sekundärforschung werden vertieft und ergänzt, ebenso werden die Entstehungsbedingungen, d.h. Auftraggeber sowie Vermittler und Förderer beachtet. Besonders die Raumkunst wird hier stärker gewichtet, so werden erstmals die Zimmer für die Neueröffnung der Berliner Galerie Keller & Reiner 1909 sowie die Musterwohnungen in der 1914 errichteten Miethäusergruppe auf der Mathildenhöhe ausführlicher betrachtet.

Unter den biografischen Aspekten ist die Ausbildungsphase bisher vernachlässigt worden, so dass nach wie vor fehlerhafte biografische Angaben jene Jahre betreffend kursieren.³⁶ Auch blieb Albinmüllers Lehrtätigkeit an der Kunstgewerbeschule Magdeburg und den Lehrateliers in Darmstadt bislang auffällig unbeachtet; die vorliegende Arbeit bezieht nun erstmals die primären Quellen ein.

Aufgrund des großen Umfangs der raumkünstlerischen und kunstgewerblichen Tätigkeit Albinmüllers müssen vertiefende Studien zu untergeordneten Werkkomplexen sowie ein umfassender Werkkatalog späteren Forschungen vorbehalten bleiben.

35 Gräfe 2010a, S. 102.

36 Das betrifft vor allem Verwechslungen der Kunstgewerbeschule Dresden mit der dortigen Akademie. Auch in der weiteren Biographie Albinmüllers finden sich noch fehlerhafte Daten, so werden öfter die Großherzoglichen Lehrateliers mit der Technischen Hochschule Darmstadt verwechselt. Letzteres geht wohl zurück auf: Hans Vollmer (Hrsg.): *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts*, Bd. 1, Leipzig [1953], S. 24 (falsche Angabe der Technischen Hochschule sowie falsches Todesjahr: 1943).

1.2.3 Verwendete Materialien und Quellen

Erhaltene kunstgewerbliche Objekte befinden sich in öffentlichen Sammlungen, z.B. dem Institut Mathildenhöhe, Darmstadt, welches wohl den umfangreichsten Bestand an Entwürfen Albinmüllers vorzuweisen hat, aber auch dem Bröhan-Museum in Berlin, dem Kreismuseum Zons und dem Grassi-Museum für Angewandte Kunst in Leipzig sowie in Privatbesitz. Raumkunst ist ebenso wie Wand-/Bodenbeläge und Textilien nur in geringem Umfang erhalten.

Ein geschlossener Nachlass des Künstlers ist leider nicht vorhanden, da das Wohnhaus der Familie im Zweiten Weltkrieg zerstört wurde. Ebenso waren die Archive der Wirkungsstätten, Kunstgewerbeschule Magdeburg und Künstlerkolonie Darmstadt, von Verlusten betroffen. Hier kommt dem Sanatorium Dr. Barner, Braunlage, eine sehr wichtige Funktion in der Albinmüller-Forschung zu, weil dort nicht nur nahezu die komplette Erstausrüstung des Neubaus von 1914, sondern auch die zugehörigen Akten und Korrespondenzen erhalten geblieben sind.

Mit der Autobiografie steht eine wichtige Quelle zur Verfügung, seit 2007 in gedruckter Form.³⁷ Diese war in den Jahren 1931/32 entstanden, einen Nachtrag fügte Albinmüller um 1940 hinzu. Somit handelt es sich um in der Rückschau notierte Erinnerungen, was bei der Verwendung dieser Quelle zu beachten ist. Auch nutzte Albinmüller den Text, um ein bestimmtes (Selbst-)Bild zu konstruieren.³⁸ Ein wiederkehrendes Thema sind z.B. Minderwertigkeitsgefühle aufgrund der fehlenden akademischen Ausbildung sowie der ständige Kampf gegen äußere Widerstände: »Wie oft ist es mir noch später im Leben passiert, daß mir kurz vor dem Enderfolg ein anderer unverdienterweise den Rang ablief oder daß meinen Leistungen die Spitze abgelenkt wurde.«³⁹

37 Das Originalmanuskript befindet sich in Privatbesitz, eine Kopie verwahrt die Bibliothek der Technischen Universität Darmstadt. Die Autobiografie wird hier nach der publizierten Ausgabe von 2007 zitiert (vgl. Albinmüller 2007), da diese leichter zugänglich und somit ein Nachvollziehen der Verweise besser möglich ist.

38 Vgl. dazu Michael Wetzl: »Autor/Künstler«, in: Karlheinz Barck u.a. (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB). Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Band 1: *Absenz – Darstellung*, Stuttgart/Weimar 2000, S. 480–544, hier: S. 501 (»auch die Fixierung von Vorstellungen und Selbstbildern in autobiographischen Texten dienten als Medien zur Stilisierung einer spezifischen Individualität«).

39 Albinmüller 2007, S. 55, vgl. auch: S. 19 (»Schon als kleines Kind war ich von innerer Unruhe erfüllt, wie sie mich mein Leben lang quält.«), 28 (»Es schmerzt mich sehr, daß ich klein von Wuchs und infolgedessen mancher Demütigung ausgesetzt war. Auch im späteren Leben habe ich es immer bestätigt gefunden, daß es dem klein gewachsenen Mann ungleich schwerer gemacht wird, sich durchzusetzen, als dem großen.«), 65 (»In meinem ganzen Leben ist es so gewesen [...], daß ich mir mein Wissen, mein Können [...] »erhaschen« mußte.«), 106 (»[...] weil ich immer darunter litt, keine rechte Fachschulbildung und keine rechte Führung, nach der ich mich sehnte, genossen zu haben.«), 120 (Widerstand der älteren Magdeburger Lehrerkollegen), 155 (»Zustand seelischer Friedlosigkeit« und »Untertauchen in melancholische Einsamkeit« auf einer Italienreise), 162 (»Neid und Mißgunst haben immer, ganz besonders hier in Darmstadt, ihre vergifteten Pfeile gegen mich abgeschossen, um mir moralischen und wirtschaftlichen Schaden zuzufügen.«).

Diese seit dem 19. Jahrhundert eng mit dem Künstlerideal verbundenen Stereotypen von Melancholie und Außenseitertum prägten stark das Selbstbild, mit dem Albinmüller sich in seinen Lebenserinnerungen – mit Sicherheit nicht unbewusst – als Künstler darstellte.⁴⁰

Bereits während seiner aktiven Schaffensjahre hat Albinmüller eine Reihe von Artikeln zu verschiedenen Fragen der Kunstgewerbereform publiziert, in denen er seine Konzepte und Ideale darlegte. In den Magdeburger Jahren beschäftigte ihn die Frage der Unterrichtsgestaltung, ausführlich schilderte er seine Vorstellungen 1904 im *Kunstgewerbeblatt* (»Die Schule des Kunsthandwerkers«).⁴¹ Äußerungen zu allgemeinen Überzeugungen die Entwurfspraxis betreffend enthält der 1906/1907 in der Zeitschrift *Die Werkkunst* veröffentlichte Vortrag »Natur und Kunst im Gartenbau«,⁴² sowie der 1909 erschienene Artikel »Zu meinen Arbeiten« in der Zeitschrift *Das Werk*.⁴³

Erst in den 1920er Jahren publizierte Albinmüller häufiger, sei es, um aktiv eigene Bauprojekte vorzustellen oder um einen Beitrag zu Fragen des Bauens und der Wohnung zu leisten. Beides vereint sich in den Aufsätzen zu seinen Holzhaus-Entwürfen für die Christoph & Unmack AG, Niesky, zu Beginn der 1920er Jahre,⁴⁴ zu denen er 1921 eine kleine Publikation mit dem Titel »Holzhäuser« herausbrachte.⁴⁵ In diese Gruppe von Schriften gehören auch seine Darlegungen zum Umbau für die Darmstädter Vereinsbank im Jahr 1923.⁴⁶ Am Ende seiner beruflichen Laufbahn setzte er sich mit dem Kirchenbau auseinander.⁴⁷

40 Vgl. Wetzel 2000, S. 497; vgl. auch: Verena Krieger: *Was ist ein Künstler? Genie – Heilsbringer – Antikünstler. Eine Ideen- und Kunstgeschichte des Schöpferischen*, Köln 2007, S. 49 (Zum Stereotyp des Künstlers gehört das Leiden unter fehlender Beachtung, den »tragischen Umständen« und seiner eigenen Person).

41 Vgl. Albinmüller 1904. Laut eigener Aussage hielt Albinmüller noch einen weiteren Vortrag in Magdeburg, vgl. Albinmüller 2007, S. 124. Bislang lässt sich die erwähnte Veröffentlichung in der *Magdeburgischen Zeitung* jedoch nicht belegen.

42 Vgl. Albinmüller 1906/1907. Gehalten auf dem Sitzungstag der Gesellschaft für deutsche Gartenkultur in Magdeburg im März 1906, vgl. Anonym: »Gartenkunst«, in: *Die Werkkunst* 2 (1906/1907), S. 64.

43 Vgl. Albinmüller: »Zu meinen Arbeiten«, in: *Das Werk* [1] (1909), S. 13–15, Abb. S. 8–12, 41 [im Folgenden zitiert als: Albinmüller 1909]. *Das Werk* war das Organ des Bundes Deutscher Architekten sowie des Deutschen Werkbunds, erschien jedoch nur im Jahr 1909.

44 Vgl. Albinmüller: »Neue Holzbauten der Christoph & Unmack AG«, in: *Innendekoration* 35 (1924), S. 143–151 [im Folgenden zitiert als: Albinmüller 1924a]; Ders.: »Der Holzhausbau«, in: *Dekorative Kunst* 29 (1925/1926), Bd. 34, S. 145–146 [im Folgenden zitiert als: Albinmüller 1925/1926b].

45 Vgl. Albinmüller: *Holzhäuser*, Stuttgart 1921, erschienen im Stuttgarter Verlag Julius Hoffmann.

46 Vgl. Albinmüller: *Das neue Bankgebäude der Deutschen Vereinsbank. Erläuterungen über den Umbau und Neubau*, Darmstadt 1924 [im Folgenden zitiert als: Albinmüller 1924b]; Ders.: »Das neue Geschäftsgebäude der Deutschen Vereinsbank in Darmstadt. Von Architekt Prof. Albinmüller, Darmstadt«, in: *Deutsche Bauzeitung* 60 (1926), Nr. 87, S. 705–710, Nachtrag S. 712.

47 Vgl. Albinmüller: »Gedanken zum evangelischen Kirchenbau«, in: *Die Baugilde* 11 (1929), Nr. 11, S. 854; ders.: »Kirche und Kloster St. Antoniusheim, Hannover-Kleefeld. Entwurf von Prof. Dr. Vetterlein (Hannover)«, in: *Deutsche Bauhütte* 34 (1930), S. 8–10.

Mehrfach äußerte er sich kritisch zu Fragen des Neuen Bauens, so 1925/1926 in einem Aufsatz »Von farbigen Häusern« in der *Dekorativen Kunst* sowie 1927 in einem Text für die *Magdeburgische Zeitung* mit dem Titel »So sollt ihr bauen! Sachlichkeit als Fundament«. ⁴⁸ Einen eigenen Gegenentwurf zur Architektur des Neuen Bauens stellte er mit seinem »Eigenwohnhaus aus der Fabrik« vor, welchen er 1930 in *Westermanns Monatshefte* publizierte. ⁴⁹

Dank mehrerer zeitgenössischer Bildbände, teilweise von Albinmüller selbst initiiert, ist es möglich, sein raumkünstlerisches Werk tiefer zu erschließen: »Architektur und Raumkunst. Ausgeführte Arbeiten nach Entwürfen von Professor Albin Müller, Mitglied der Künstlerkolonie Darmstadt« (1909), »Werke der Darmstädter Ausstellung und andere Arbeiten nach Entwürfen von Professor Albinmüller, Mitglied der Künstlerkolonie Darmstadt« (1917), »Neuere Arbeiten von Prof. Albinmüller« (1928, in der Reihe »Neue Werkkunst«); auf Architektur konzentrierten sich die Bildbände »Künstlerkolonie Mathildenhöhe Darmstadt« (1928) und »Denkmäler, Kult- und Wohnbauten« (1933). ⁵⁰

Insbesondere die Raumkunst betreffend stellen zeitgenössische Publikationen wichtige ergänzende Quellen dar. Als besonders relevant haben sich folgende Zeitschriften herausgestellt: *Deutsche Kunst und Dekoration* und *Innendekoration*, beide von Alexander Koch (1860–1939), Darmstadt, herausgegeben, *Kunstgewerbeblatt* sowie *Dekorative Kunst*. ⁵¹ Den Texten und Bildunterschriften können Angaben zu Ausstattungselementen, Materialien und farblicher Gestaltung sowie zu den Entstehungsbedingungen entnommen werden. In der Verwendung dieses Materials als Quelle müssen jedoch einige Faktoren berücksichtigt werden: Eine große Einschränkung bedeutet der Umstand, dass es sich in der Regel um Schwarz-Weiß-Abbildungen handelt und damit das für die

48 Vgl. Albinmüller: »Von farbigen Häusern«, in: *Dekorative Kunst* 29 (1925/1926), Bd. 34, S. 88–90 [im Folgenden zitiert als: Albinmüller 1925/1926a]; Ders.: »So sollt ihr bauen! Sachlichkeit als Fundament«, in: *Magdeburgische Zeitung* (13.02.1927).

49 Vgl. Albinmüller: »Das Eigenwohnhaus aus der Fabrik«, in: *Westermanns Monatshefte* 74 (1930), S. 134–139 [im Folgenden zitiert als: Albinmüller 1930a].

50 Vgl. Albinmüller: *Architektur und Raumkunst. Ausgeführte Arbeiten nach Entwürfen von Professor Albin Müller, Mitglied der Künstlerkolonie Darmstadt*, Vorrede Theodor Volbeh, Leipzig 1909 [im Folgenden zitiert als: Architektur und Raumkunst 1909]; Werke der Darmstädter Ausstellung 1917; Erich Feldhaus (Einleitung): *Neuere Arbeiten von Prof. Albinmüller*, Berlin/Leipzig/Wien 1928 (Neue Werkkunst); Anonym: *Künstlerkolonie Mathildenhöhe Darmstadt*, [Magdeburg] 1928; Ernst Zeh (Einleitung): *Aus dem Kreis der Darmstädter Künstlerkolonie. Albinmüller. Denkmäler, Kult- und Wohnbauten*, mit einem Beitrag von Marck Müller, Darmstadt 1933.

51 Deren Erschließung erfolgte u.a. unter Zuhilfenahme der entsprechenden Jahrgänge von Felix Dietrich, Reinhard Dietrich (Hrsg.): *Bibliographie der deutschen Zeitschriftenliteratur. Mit Einschluß von Sammelwerken*, Osnabrück 1897–1964. Erleichtert wurde die Recherche zudem dank der Digitalisierungsprojekte verschiedener Bibliotheken, an erster Stelle sei die Universität Heidelberg genannt: (<http://www.ub.uni-heidelberg.de/helios/fachinfo/www/kunst/digilit/>; 11.12.2014).

Raumkunst so wichtige Element der Farbe der Analyse entzogen ist. Zwar können Angaben hierzu wie erwähnt in einigen Fällen den begleitenden Texten entnommen werden, die exakten Farbharmonien lassen sich dadurch jedoch nicht rekonstruieren.

Auch muss davon ausgegangen werden, dass es sich um für das Foto erstellte Inszenierungen handelt; zudem ist man vom gewählten Bildausschnitt abhängig. Allerdings wurde häufig in der Wahl des Ausschnittes Wert darauf gelegt, in diesem möglichst alle Elemente der Raumkunst einzufangen, d.h. die charakteristischen Gestaltungselemente von Wand (Fenster), Boden und Decke sowie der Möbel. Dies ist wiederum für die Analyse der Raumkunst von Vorteil.

Gerade die von Albinmüller selbst herausgegebenen Bildbände zeigen nur die von ihm für gut befundenen Entwürfe. Zimmer, die im Rahmen von Ausstellungen entstanden, sind zudem besser dokumentiert als private Aufträge. Erstgenannte können durchaus eine prunkvollere Ausstattung zeigen, als Albinmüller es für einen tatsächlichen Kunden umgesetzt hätte. Während letztere jedoch stets der Notwendigkeit zu Kompromissen unterlagen, so beim Neubau für das Sanatorium Dr. Barner, Braunlage, geben Ausstellungsräume exakter das von ihm beabsichtigte Gestaltungskonzept wieder. Erfolgen Datierungen über publizierte Abbildungen, ist schließlich zu beachten, dass diese stets nur den spätesten Entwurfszeitpunkt angeben; tatsächlich können Objekte früher entworfen worden sein.

1.2.4 Vorgehensweise und Aufbau der Arbeit

Da ein Werkverzeichnis zu Raumkunst und Kunstgewerbe von Albinmüller bislang fehlt, war zuerst eine Bestandsaufnahme notwendig. Hierfür wurden sowohl zeitgenössische Publikationen als auch die Sekundärliteratur systematisch geprüft und Museen mit umfangreicheren Beständen kontaktiert, so dass eine über die publizierten Bestände hinausgehende Erfassung vorgenommen werden konnte. Unterstützung erfuhr meine Forschung besonders durch das Sanatorium Dr. Barner in Braunlage; in zwei Forschungsaufenthalten konnten die Räumlichkeiten besichtigt und das umfangreiche Archiv eingesehen werden. Weiterhin wurde das vom Kulturhistorischen Museum Wurzen aufbewahrte Archivmaterial der Wurzener Velours- und Teppichfabriken AG gesichtet. Ergänzende Recherchen wurden in öffentlichen Archiven in Berlin, Darmstadt und Magdeburg durchgeführt. Zur Kontextualisierung und für Vergleiche mit anderen Vertretern der Jugendstilbewegung wurde weiterführende Primär- und Sekundärliteratur herangezogen.

Da sich im Zuge der Recherchen das kunstgewerbliche und raumkünstlerische Schaffen Albinmüllers als äußerst umfangreich erwies, wurde entschieden, den Fokus auf die Raumkunst zu legen, um von hier aus die Entwurfstätigkeit Al-

binmüllers vorzustellen, die alle Elemente der Raumausstattung – von den Begrenzungsflächen (Wand, Boden, Decke) bis hin zu Gebrauchs- und Ziergerät – umfasste. Insbesondere im Bereich der Letztgenannten war eine Auswahl nötig, um ein Konzentrat seiner Entwurfstätigkeit präsentieren zu können. Soweit möglich, wurde hier auf bereits vorhandene Forschung zurück gegriffen.

Die Darstellung erfolgt in chronologischer Abfolge und fasst jeweils wichtige Entwicklungsabschnitte zusammen. Dieses einleitende Kapitel beinhaltet im Anschluss eine Auseinandersetzung mit der für den Jugendstil zentralen Gattung der ›Raumkunst‹ und prüft insbesondere die Überschneidungen sowie nötigen Abgrenzungen zum Begriff des ›Gesamtkunstwerks‹. Weitere im Zuge der Arbeit nötige kontextuelle Hintergründe zu den Stilrichtungen Historismus, Jugendstil und Neoklassizismus sowie den Entwicklungen in den 1920er Jahren leiten die jeweiligen Hauptkapitel ein, um argumentativ einen engen Zusammenhang zu gewährleisten.

Kapitel 2 legt zum einen Albinmüllers Werdegang zum Künstler-Entwerfer vor dem Hintergrund seiner eigenen Ausbildung und ersten Berufstätigkeit im Kontext des Historismus und beginnenden Jugendstils dar. Zum anderen wird die Entwicklung seiner eigenen Formensprache in den Jahren bis 1900 nachvollzogen. Kapitel 3 widmet sich der Raumkunst und dem Gebrauchsgerät, das Albinmüller in den Jahren seiner Anstellung an der Kunstgewerbeschule Magdeburg, d.h. 1900 bis 1906, entwarf. Es werden die Hauptwerke seiner Raumkunst vorgestellt und seine Herangehensweise als Entwerfer von Gebrauchsgerät untersucht, dabei die Weiterentwicklung seiner Formensprache beobachtet.

Kapitel 4 ist seiner Lehrtätigkeit gewidmet. Hierin wird Albinmüllers Unterrichtsmethode an der Kunstgewerbeschule Magdeburg in den Kontext der Reform der Kunstgewerbeschulen nach 1900 eingeordnet und anhand von Schülerarbeiten überprüft. In dieses Kapitel eingeschlossen sind sein Wechsel an die Darmstädter Künstlerkolonie auf der Mathildenhöhe und ein Überblick zu den bislang von der Forschung noch wenig beachteten »Großherzoglichen Lehrateliers für angewandte Kunst«.

Kapitel 5 stellt Raumkunst sowie Entwürfe für Gebrauchsgerät vor, die Albinmüller bis zum Ersten Weltkrieg als Mitglied der Künstlerkolonie Darmstadt in Auseinandersetzung mit Neoklassizismus und Werkbund-Idealen schuf. Von zentraler Bedeutung ist hier die 1914 entstandene Miethäusergruppe auf der Mathildenhöhe mit ihren Musterwohnungen. Kapitel 6 erhält das in diese Phase einzuordnende Sanatorium Dr. Barner, Braunlage.

Kapitel 7 fasst das Wirken Albinmüllers nach dem Ersten Weltkrieg zusammen. Im Mittelpunkt stehen seine Beiträge zur Wohnungsfrage in der Reaktion auf das Neue Bauen sowie die Einflüsse von Art Déco und Expressionismus auf seine Formensprache. Bedeutend für diese Schaffensphase ist seine Tätigkeit als

leitender Architekt der Deutschen Theaterausstellung in Magdeburg 1927. Kapitel 8 rekapituliert die Erkenntnisse der vorangegangenen Kapitel und stellt diese noch einmal in einen übergreifenden Kontext.

In die abschließenden Verzeichnisse ist eine Übersicht eingeschlossen, die die Wettbewerbs- und Ausstellungsbeiträge enthält, die im Zuge der Recherchen zu dieser Arbeit ermittelt wurden.

1.3 Zum Begriff der ›Raumkunst‹

Von den 1890er bis in die 1930er⁵² Jahre war ›Raumkunst‹ ein im deutschen Sprachraum gängiger Begriff für die Innenraumgestaltung; er fand sich im Titel von Publikationen und Ausstellungsabteilungen.⁵³ Formal verstand man darunter die konkrete Ausstattung unter Einbezug aller den Raum definierenden Elemente: angefangen bei den Begrenzungen (Wand und Fenster, Boden, Decke), über die verwendeten Textilien bis hin zum zugehörigen Gebrauchsgerät – jeweils in Farbigkeit und Textur abgestimmt auf die Raumfunktion.⁵⁴ Die Einzelteile der Ausstattung waren dabei der Gesamtwirkung unterzuordnen, was durch vereinheitlichende Elemente wie eine ausgewählte Farbgebung oder Ornamentik erreicht wurde, so dass kein Teil besonders hervorstach.

Im Bemühen der Jugendstilbewegung, die Schönheit in den Alltag einzubringen, kam der Raumkunst eine besondere Rolle zu, denn hier wirkte das Umfeld direkt auf den Benutzer. Sie wurde regelrecht zur »Waffe des Kampfes [...] um eine künstlerische Kultur«⁵⁵ erklärt, wie es der Kunsthistoriker Erich Haenel 1906 in seinem Bericht zur III. Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung in Dresden formulierte. Die Raumkunst vereinigte Architektur und angewandte Kunst: Werke aus dem Bereich der Hohen Kunst (Malerei, Skulptur) behielten zwar ihren Platz in der Raumausstattung, sollten sich jedoch dem jeweiligen, höherstehenden Raumkunst-Konzept unterordnen.⁵⁶

52 Vgl. Arne Sildatke: *Dekorative Moderne. Das Art Déco in der Raumkunst der Weimarer Republik*, Berlin 2013 (zugl. Dissertation Freie Universität Berlin 2013), S. 31.

53 Vgl. z.B. Anonym: *Die Raumkunst in Dresden 1906*, Berlin 1906; *Architektur und Raumkunst 1909*.

54 Vgl. Hans Streit: »Über Raumkunst und Raumstudium«, in: *Architektonische Rundschau* 23 (1907), S. 48–52, hier: S. 48; Hermann Warlich: *Wohnung und Hausrat. Beispiele neuzeitlicher Wohnräume und ihrer Ausstattung*, München 1908, S. XIII. Vgl. auch Jürgen Keller, Cornelia Wagner: »Eine Wand ohne farbige Einteilung ist unvollkommen. Farbige Raumkunst zwischen 1900 und 1920«, in: *Unsere Kunstdenkmäler* 33 (1982), Nr. 4, S. 411–416. In diesem Sinne vergleichbar den heutigen Arbeitsfeldern Innenarchitektur bzw. Interior Design.

Siehe zu weiteren Bedeutungen von ›Raum‹: Michaela Ott: »Raum«, in: Karlheinz Barck u.a. (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB). Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Band 5: *Postmoderne – Synästhesie*, Stuttgart/Weimar 2003, S. 113–149; Susanne Rau: *Räume. Konzepte, Wahrnehmungen, Nutzungen*, Frankfurt a. M. u.a. 2013 (Historische Einführungen 14).

55 Erich Haenel: »Raumkunst«, in: Direktorium der Ausstellung (Hrsg.): *Das deutsche Kunstgewerbe. III. Deutsche Kunstgewerbeausstellung Dresden 1906. Mit Beiträgen von Fritz Schumacher [u.a.]*, München 1906, S. 23–28, hier: S. 28.

56 So war der Grundsatz auf der III. Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung in Dresden 1906: »Das Kunstwerk soll erscheinen als edelster Schmuck des Raumes, es wird im Rahmen der Raumkunst auftreten.« (Cornelius Gurlitt: »Die Ziele der 3. Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906«, in: Direktorium der Ausstellung (Hrsg.): *Ausstellungs-Zeitung der 3. Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906*, Dresden 1906, S. 105–106, hier: S. 105.

Als eine künstlerische Kategorie scheint der Begriff erstmals von dem Künstler Max Klinger (1857–1920) vorgebracht worden zu sein.⁵⁷ Dieser verwendete ihn bereits in seiner 1891 erschienenen Schrift »Malerei und Zeichnung«, also noch vor dem Durchbruch des Jugendstils in Deutschland in der zweiten Hälfte der 1890er Jahre. Klinger definierte Raumkunst zuerst als eine Untergattung der Malerei,⁵⁸ im weiteren Verlauf des Textes entwickelte er jedoch die These einer Notwendigkeit des Zusammenwirkens aller bildenden Künste und nahm damit deutlich Bezug zum Gesamtkunstwerk-Konzept Richard Wagners (1813–1883):⁵⁹

»Wir haben nun Baukunst und Bildhauerkunst, Malerei und reproduzierende Kunst, dazu noch dekorative und Fachkünste. Der große, gesammelte Ausdruck unserer Lebensanschauung fehlt uns. Wir haben Künste, keine Kunst.«⁶⁰

Parallel hatte sich der Kunsthistoriker August Schmarsow (1853–1936) in seiner Antrittsvorlesung in Leipzig mit den raumschöpfenden Eigenschaften der Architektur beschäftigt, um diese als Gattung der bildenden Kunst zu etablieren.⁶¹

Für die Zeitgenossen schien ein Ursprung in der Malerei gegeben, so ver- wies z.B. Georg Halmhuber noch 1909 in einem Aufsatz für die Zeitschrift *Werdandi* auf »die Raumkunst der Maler«⁶². Jedoch flossen drei Entwicklungslinien in der Raumkunst zusammen:

-
- 57 Vgl. Johannes Erichsen: »Gesamtkunstwerk und Raumkunstwerk«, in: Stiftung Thüringer Schlösser und Gärten (Hrsg.): *Das Kunstwerk in der Residenz. Grenzen und Möglichkeiten der Präsentation höfischer Kultur. Jahrbuch der Stiftung Thüringer Schlösser und Gärten. [...] Band 14 für das Jahr 2010*, Regensburg 2011, S. 128–137, hier: S. 130.
- 58 Vgl. Max Klinger: *Malerei und Zeichnung*, 6. Aufl., Leipzig 1913 (1891), S. 15 (»Die Malerei ist durchaus in drei Kategorien zu teilen, als Bild-, als Dekorations- und als Raumkunst wechselt sie ihre Ästhetik. Besonders als letztere hat sie vieles mit der Zeichnung gemein«).
- 59 Vgl. ebd., S. 21. Wagner hatte in seinem 1849 entstandenen Aufsatz »Das Kunstwerk der Zukunft« die These aufgestellt, dass dieses – erreichbar durch eine Wiedervereinigung von Tonkunst, Tanzkunst und Dichtkunst – eine Reformierung der Gesellschaft auslösen würde, vgl. Richard Wagner: *Das Kunstwerk der Zukunft*, Leipzig 1850. Er griff dabei vor allem auf das Vorbild des antiken Dramas zurück, vgl. Wolfgang Storch: »Gesamtkunstwerk«, in: Karlheinz Barck u.a. (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB). Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Band 2: *Dekadent – grotesk*, Stuttgart/Weimar 2001, S. 731–791, hier: S. 731. Vgl. ebd., S. 745 f., zum Ursprung des Gesamtkunstwerk-Gedankens in der deutschen Romantik als Reaktion auf die Trennung der Gattungen und Spezialisierung der Künstler im 18. Jahrhundert.
- 60 Klinger 1913 (1891), S. 51.
- 61 Vgl. Erichsen 2011, S. 137, Anm. 23.
- 62 Georg Halmhuber: »Deutsche Raumkunst. Eine historisch-psychologische Betrachtung«, in: *Werdandi* 2 (1909), S. 8–14, hier: S. 11. Diese Zeitschrift wurde 1907 vom völkisch ausgerichteten Werdandi-Bund gegründet, entsprechend war der Ton der enthaltenen Beiträge.

- (1) eine stetig zunehmende Beschäftigung mit dem Interieur im Laufe des 19. Jahrhunderts, wobei verstärkt Architekten die führende Hand bei Inneneinrichtungen übernahmen;
 - (2) ab Mitte des 19. Jahrhunderts von Seiten der Kunstgewerbe- und Lebensreform erweitert um Fragen des gesunden Wohnens (d.h. Hygiene, Frischluft, Licht);
 - (3) schließlich die dem Gesamtkunstwerk⁶³ zugeschriebene Kraft, regenerativ auf den Rezipienten zu wirken und dadurch die Gesellschaft zu verändern, und die mit ihm verbundene Vorstellung des Universal-künstlers, der aus heterogenen Einzelementen ein homogenes (Raum)kunstwerk erschafft.
- (1) Ende des 18. Jahrhunderts begannen Architekten, zuerst für Kunden aus der oberen Gesellschaftsschicht, das Feld der Raumausstattung von Tapezierern und Dekorateurs zu übernehmen.⁶⁴ Im deutschsprachigen Raum gilt Karl Friedrich Schinkel als wichtiger Vorreiter. In seinen Innenräumen sollte die Architektur zwar den Vorrang behalten, doch die Ausstattung wurde darauf abgestimmt, wie Karl W. Forster 2002 festgestellt hat: »[d]enn alle Gegenstände, ihre Farben und Materialien sollten sich zu einer einheitlichen Wirkung vereinigen [...]«. ⁶⁵ Im Laufe des 19. Jahrhunderts wuchs das Interesse an Innenraumgestaltung, so waren zwischen 1815 und 1840 Interieurdarstellungen sehr beliebt.⁶⁶ Dies wurde von der wachsenden Schicht des Bürgertums aufgegriffen. Komplette Zimmereinrichtungen wurden erstmals um 1870 auf kunstgewerblichen Ausstellungen gezeigt.⁶⁷ Es stimmt also nicht, wie Erichsen 2011 schrieb, dass »das Konzept des Raumes sich in der Ästhetik der Architektur erst am Ende des 19. Jahrhunderts durchgesetzt hat«⁶⁸.

63 Der Begriff ›Gesamtkunstwerk‹ geht zurück auf K.F.E. Trahdorffs Schrift »Ästhetik oder Lehre von Weltanschauung und Kunst« (1827). Zur Begriffsgeschichte vgl. z.B.: Harald Szeemann (Hrsg.): *Der Hang zum Gesamtkunstwerk: Europäische Utopien seit 1800*, Ausst. Zürich (Kunsthau Zürich) u.a., Aarau 1983; Storch 2001; Roger Fornoff: *Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk. Studien zu einer ästhetischen Konzeption der Moderne*, Hildesheim/Zürich/New York 2004; Juliet Koss: *Modernism after Wagner*, Minneapolis/London 2010.

64 Vgl. Peter Thornton: *Innenarchitektur in drei Jahrhunderten. Die Wohnungseinrichtung nach zeitgenössischen Zeugnissen von 1620–1920*, Herford 1985, S. 10.

65 Kurt W. Forster: »›Eine gewisse rastlose Tätigkeit ...‹. Beobachtungen an Schinkels Interieurs«, in: Bärbel Hedin-ger, Julia Berger (Hrsg.): *Karl Friedrich Schinkel. Möbel und Interieur*, München/Berlin 2002, S. 8–15, hier: S. 11.

66 Vgl. Thornton 1985, S. 217.

67 Vgl. Stefan Muthesius: *The Poetic Home. Designing the 19th-century Interior*, London 2009, S. 161. Eine der ersten Publikationen war »Recueil de décoration intérieure concernant tout ce qui rapporte à l'ameublement«, von Charles Percier und Pierre-François-Léonard Fontaine 1812 in Paris herausgegeben. Erstmals ganze Räume zeigte Andreas Romberg in *Dekoration innerer Räume* (1834), vgl. Muthesius 2009, S. 139.

68 Erichsen 2011, S. 130.

(2) Charakteristisch für die Interieurs des Historismus war das »bräunlich-tonige«⁶⁹ Farbschema, ergänzt durch schwere Draperien und Vorhänge, die das Licht dämpften, sowie eine Fülle an Ziergegenständen. Gegen diese Praxis des ›horror vacui‹, die ihre höchste Ausprägung in der ›Guten Stube‹ fand, auf die insbesondere ärmere Haushalte ihren ganzen Repräsentationswillen konzentrierten, wehrte sich ab Mitte des 19. Jahrhunderts die Kunstgewerbebewegung und forderte eine Rückkehr zu Bescheidenheit sowie – beeinflusst durch Strömungen der Lebensreform – Luft und Licht in die Räume hereinzulassen. Ein wichtiges Vorbild wurde die englische Arts & Crafts-Bewegung, deren Prinzipien Einfachheit und Materialgerechtigkeit vorbildlich in William Morris' Wohnhaus »Red House« (1860 nach Plänen von Philip Webb und Morris entstanden) umgesetzt waren. Vermehrt erschienen Publikationen mit Ratgebercharakter, die sich gezielt an Laien richteten und der Geschmackserziehung dienen sollten.⁷⁰ 1896 forderte Wilhelm Bode (1845–1929) von den deutschen Kunstgewerbemuseen, entsprechende Musterräume einzurichten;⁷¹ kurz nach der Jahrhundertwende begannen die Kunstgewerbeschulen, das Fach »Raumkunst« einzuführen.⁷² Ab diesem Zeitpunkt orientierten sich die Vorschläge an den Idealen der Jugendstilbewegung,⁷³ wie Warlich in seinem Ratgeber *Wohnung und Hausrat* 1908 forderte:

-
- 69 Wolfgang Brönner: »Schichtenspezifische Wohnkultur. Die bürgerliche Wohnung des Historismus«, in: Ekkehard Mai, Hans Pohl, Stephan Waetzold (Hrsg.): *Kunstpoltik und Kunstförderung im Kaiserreich. Kunst im Wandel der Sozial- und Wirtschaftsgeschichte*, Berlin 1982 (Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich, Schriften eines Projekt-Kreises der Fritz-Thyssen-Stiftung 2), S. 361–378, hier: S. 370. Diese Farbgebung war der deutschen Renaissance entlehnt, in der man eine Phase »höherer Kulturentwicklung« (ebd.) sah, auch befand man Herbstfarben »dem deutschen Wesen angemessen[...]« (ebd.).
- 70 Z.B.: Jacob von Falke: *Die Kunst im Hause. Geschichtliche und kritisch-ästhetische Studien über die Decoration und Ausstattung der Wohnung*, Wien 1871; Georg Hirth: *Das deutsche Zimmer der Renaissance. Anregungen zur häuslichen Kunstpflege*, München 1879/1880.
- 71 Vgl. Wilhelm Bode: »Die Aufgaben unserer Kunstgewerbemuseen«, in: Ders.: *Kunst und Kunstgewerbe am Ende des Neunzehnten Jahrhunderts*, Berlin 1901, S. 51–81, hier: S. 76 f. (zuerst erschienen in *Pan* 2 [1896/1897], S. 122–127).
- 72 Vorreiter war wohl die Kunstgewerbeschule in Dresden, welche das Fach 1902 einführt, vgl. Gisela Haase: »Institutionen des Kunstgewerbes in Dresden«, in: Petra Hölischer, Alfred Ziffer (Hrsg.): *Jugendstil in Dresden. Aufbruch in die Moderne*, Ausst. Dresden (Dresdner Schloss), Dresden/Wolfratshausen 1999, S. 44–50, hier: S. 45.
- 73 U.a.: Paul Schultze-Naumburg: *Häusliche Kunstpflege*, Leipzig 1899; Ferdinand Avenarius: »Die zehn Gebote fürs deutsche Heim«, in: Anonym: *Für Haus und Herd. Erinnerungsblätter an die volkstümliche Ausstellung für Haus und Herd in Dresden 1899*, Dresden 1899, S. 8–11; Alfred W. Fred: *Die Wohnung und ihre Ausstattung*, Bielefeld/Leipzig 1903 (Sammlung Illustrierter Monographien 11); Joseph August Lux: *Die moderne Wohnung und ihre Ausstattung*, Wien 1905; Erich Haedel, Heinrich Tscharmann (Hrsg.): *Die Wohnung der Neuzeit*, Leipzig 1908; Casimir Hermann Baer (Hrsg.): *Farbige Raumkunst. 120 Entwürfe moderner Künstler*, Stuttgart 1911 (Bauformen-Bibliothek 4). Auch neueste Erkenntnisse der optischen Wissenschaften fanden Beachtung, vgl. z.B. Hans Schmidkunz: »Optische Gesetze und die Raum-Gestaltungs-Kunst«, in: *Innendekoration* 12 (1901), S. 167–176.

»Wohnung und Hausrat müssen unserer Lebensauffassung und Lebensführung, unserem Fühlen und Denken wieder entsprechen und dürfen nie zeigen, daß ihr Besitzer mehr scheinen will als er ist, daß er in seinem Heime mehr geben möchte, als er hat.«⁷⁴

Noch 1908 hoben die Autoren von *Die Wohnung der Neuzeit* als Maßstab »Gesundheit, Schönheit und Bequemlichkeit«⁷⁵ hervor.

Große Bedeutung erlangten die Künstlerhäuser der Darmstädter Künstlerkolonie von Joseph Maria Olbrich und Peter Behrens, die für die Ausstellung »Ein Dokument deutscher Kunst« 1901 entstanden waren. Das Haus von Behrens galt, so der Kunsthistoriker Tillmanns Buddensieg 1980, als »Modellversuch einer in jedem kleinsten Detail der Ausgestaltung eines Hauses besseren und schöneren Lösung für die Dinge des täglichen Gebrauchs«⁷⁶. Selbst die Küche war nach neuesten Erkenntnissen über Arbeitsabläufe geplant worden.⁷⁷

(3) Die Raumkunst strebte nicht nur nach ästhetischen Veränderungen: Raumgestaltungen, die einem klaren, einheitlichen künstlerischen Konzept folgten, wirkten suggestiv auf das Bewusstsein der sich in diesen Räumen befindenden Personen. 1901 sah Henry van de Velde (1863–1957) voraus:

»Dereinst werden wir uns weigern, in einem Raum zu leben, wenn alle daselbst befindlichen Gegenstände nicht das gemeinsame Streben bekunden, eine einzige seelische Wirkung hervorzurufen, aus deren Einheitlichkeit wir unbewußt nervöse Kräfte schöpfen [...]«⁷⁸

74 Warlich 1908, S. XVI.

75 Haenel/Tscharmann 1908, S. 9.

76 Tillmann Buddensieg: »Das Wohnhaus als Kultbau. Zum Darmstädter Haus von Behrens«, in: Peter-Klaus Schuster u.a. (Hrsg.): *Behrens und Nürnberg. Geschmackswandel in Deutschland. Historismus, Jugendstil und die Anfänge der Industriereform*, München 1980, S. 37–47, hier: S. 43, vgl. auch Kai Buchholz, Renate Ulmer: »Reform des Wohnens«, in: Kai Buchholz u.a. (Hrsg.): *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*, Band 2, Darmstadt 2001, S. 547–550, hier: S. 548.

77 Vgl. Renate Ulmer: »Die Darmstädter Künstlerkolonie als lebensreformerisches Projekt«, in: Kai Buchholz u.a. (Hrsg.): *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*, Band 1, Darmstadt 2001, S. 483–488, hier: S. 486.

78 Henry van de Velde: »Das neue Ornament«, in: Ders.: *Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe*, Berlin 1901, S. 97–108, hier: S. 105.

Dies sei jedoch nur durch eine Synthese der beteiligten Kunstgattungen erreichbar. Dafür war es nötig, die angewandte Kunst gleichberechtigt auf die Ebene der Hohen Kunst zu heben.⁷⁹ Auch genügte es nicht, die Einzelelemente einer den Zielen der Bewegung entsprechenden Gestaltung zu unterziehen, sondern es kam auf das richtige Zusammenspiel aller Farben, Texturen und Materialien sowie der natürlichen und künstlichen Beleuchtung an. Erst durch die so erzeugten Harmonien und Kontraste, den Einsatz von Licht und Schatten, würde die erwünschte Wirkung erzielt werden.⁸⁰ Hier zog man das im 19. Jahrhundert bekannt gewordene Phänomen der Synästhesie hinzu, wonach eine Wahrnehmung in einem Sinnesbereich eine Reaktion in einem anderen Sinnesbereich anregt, Musik kann z.B. das Wahrnehmen von Farben bewirken.⁸¹ Wie Richard Wagner in seinen Bühnenstücken Empfindungen auslösen wollte, durch gehörtes Wort und Musik in Verbindung mit der gesehenen Gebärde,⁸² so zielte die Jugendstilbewegung besonders auf die Wirkung der Farbe und wehrte sich damit auch gegen die »braune Soße«⁸³ der historistischen Inneneinrichtungen. Joseph August Lux hoffte 1907, eines Tages »Farbenharmonie als Musik für das Auge«⁸⁴ umzusetzen. Hier stimmte die Vorgehensweise der Jugendstilbewegung mit Klinger überein, wenn dieser schrieb:

»Licht, Farbe und Form sind unbedingt der einzige Boden, von dem aus sich jedes Bild, jede Raumausschmückung entwickeln soll. Etwas davon aufgeben, heißt alles aufgeben.«⁸⁵

79 Vgl. Henry van de Velde: »Allgemeine Bemerkungen zu einer Synthese der Künste«, in: *Pan* 5 (1899/1900), S. 261–270.

80 Vgl. Hans von Poellnitz: »Über Raumstudien«, in: *Deutsche Bauhütte* 8 (1904), S. 85–86, hier: S. 86; Haenel/Tscharrmann 1908, S. 10.

81 Vgl. Heinz Paetzold: »Synästhesie«, in: Karlheinz Barck u. a. (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB). Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Band 5: *Postmoderne – Synästhesie*, Stuttgart/Weimar 2003, S. 840–868, hier: S. 842.

82 Vgl. ebd., S. 850 f.

83 Joseph August Lux: »Farbenskala zum praktischen Gebrauch für Mode, Handarbeit, Textilien, Wohnräume und alle dekorativen Künste«, in: *Textile Kunst und Industrie* 2 (1909), S. 70–75, hier: S. 70; vgl. auch Schmidkunz 1901, S. 168.

84 Lux 1909, S. 70.

85 Klinger 1913 (1891), S. 40 f.

Behrens und Olbrich setzten Farbe in ihren Darmstädter Künstlerhäusern gezielt ein, um auf die Psyche zu wirken,⁸⁶ auch im Sinne Friedrich Nietzsches: »Wer aber sein Haus weiß tüncht, der verrät mir eine weißgetünchte Seele.«⁸⁷ Olbrich hatte einzelnen Räumen klare Farbkonzepte zugeordnet, um jeweils bestimmte Empfindungen hervorzurufen.⁸⁸

Die Raumkunst sollte aus einer inneren Folgerichtigkeit heraus entstehen, wie Haenel 1906 anlässlich der III. Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung in Dresden schrieb:

»Ihr Ziel, einem notwendigen Raume eine solche Gestalt zu geben, daß er, entsprechend den Werken der Natur, aus allen seinen Bedingungen folgerichtig und in sich fertig entsprungen zu sein scheint, birgt zugleich die Überwindung des Zweckgedankens, der sie von ihren Schwesterkünsten, Malerei und Plastik, scheidet.«⁸⁹

Damit wurde ein Konzept aufgegriffen, das sich bereits in der Kunstauffassung Richard Wagners fand.⁹⁰ Haenels abschließender Wunsch, den »Zweckgedanken« zu überwinden, verweist noch auf einen weiteren Aspekt, womit das ›Gesamtkunstwerk‹ für die Raumkunst Bedeutung erhielt, denn diese wurde dem Aufgabenbereich der Hohen Kunst angegliedert.

Dem Gesamtkunstwerk in der Form der Raumkunst wohnte die gleiche Abgeschlossenheit (im Sinne von ›vollendet‹) inne, die auch die Bühnenkunst Wagners anstrebte. So hob Ernst Zimmermann 1906 heraus:

»Erstes Ziel jeder Kunst ist es, Harmonie, Einheitlichkeit, das ist Ruhe zu erzeugen. Die Raumkunst strebt danach, in diesem Sinne den Raum wirklich als etwas Abgeschlossenes darzustellen, abgeschlossen nach außen hin, wie in sich. Sie erreicht dies Ziel, indem sie die Wände wirklich Wände und Flächen sein läßt, indem sie ihren Inhalt so harmonisch wie möglich diesen Wänden einfügt.«⁹¹

86 Vgl. Ulmer 2001, S. 485.

87 Friedrich Nietzsche: *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für alle und keinen*, Essen 2004 (1883–1886), S. 192 (III. Teil, »Vom Geist der Schwere«).

88 Vgl. Ulmer 2001, S. 486.

89 Haenel 1906, S. 25.

90 Vgl. Wagner 1850, S. 1 (»sobald das menschliche Leben aus sich die Bedingungen für das Erscheinen des Kunstwerkes erzeugt, tritt dieses auch von selbst in das Leben«).

91 Ernst Zimmermann: »Typisches und Neues in der Raumkunst auf der III. Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung in Dresden 1906«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 18 (1906), S. 747–766, hier: S. 747 [im Folgenden zitiert als: Zimmermann 1906a].

Eng verbunden mit dem Gesamtkunstwerk war zudem die Idee des Universal-künstlers bzw. der universellen Gültigkeit seiner Schöpfung. So stellte der Kunst-schriftsteller und -kritiker Karl Scheffler (1869–1951) in Bezug auf Behrens' Darmstädter Wohnhaus 1901 fest, dass nur ein Künstler die richtige Harmonie erzeugen könne.⁹² Ausdruck fand dies unter anderem in dem in allen Ausstat-tungselementen einheitlich durchgestalteten Speisezimmer von Peter Behrens, dessen Grundmotiv der sich kreuzenden konkaven Linien auf Möbeln, Geschirr und Besteck wiederkehrte [Abb. 3].



Abb. 3:
Peter Behrens: Speisezimmer im Haus
Behrens, Mathildenhöhe Darmstadt (1901)

An diesem Punkt geriet die Raumkunst an die Grenzen einer Eignung für den Alltag, da mit der Verwirklichung in dieser Form ein Endpunkt im Sinne eines fertigen Kunstwerks erreicht würde, dem sich eine fortwährend verändernde Umwelt entgegenstellt. Tatsächlich weisen alle Gesamtkunstwerke einen utopi-schen Charakter auf, d.h. eine Dysfunktionalität in der tatsächlichen Umset-zung im Alltag.⁹³ Im Sonderfall des Künstlerhauses, d.h. der von Künstlern für sich selbst gestalteten Wohnhäuser,⁹⁴ war ein hoher Grad an individualisierter und ausdefinierter Gestaltung möglich. Als solches ist auch Behrens' Darmstäd-ter Wohnhaus mit seiner starken persönlichen Ikonografie zu betrachten.⁹⁵

92 Vgl. Karl Scheffler: »Das Haus Behrens«, in: *Dekorative Kunst* 5 (1901/1902), Bd. 9, S. 2–48, hier: S. 44 [im Folgen- den zitiert als: Scheffler 1901/1902a].

93 Vgl. Harald Szeemann: »Vorbereitungen«, in: Ders. (Hrsg.): *Der Hang zum Gesamtkunstwerk: Europäische Utopien seit 1800*, Ausst. Zürich (Kunsthaus Zürich) u.a., Aarau 1983, S. 16–19, hier: S. 16 [im Folgenden zitiert als: Szeemann 1983a].

94 Vgl. zum Künstlerhaus: Margot T. Brandlhuber, Michael Buhrs (Hrsg.): *Im Tempel des Ich. Das Künstlerhaus als Gesamtkunstwerk. Europa und Amerika 1800–1948*, Ostfildern 2013.

95 Vgl. Buddensieg 1980, S. 43.

Im Alltag erwiesen sich starre Konzepte jedoch als unpraktisch, auch wenn vielfältige Ratschläge bis hin zur Abstimmung des Blumenschmucks auf die Farbharmonien gegeben wurden.⁹⁶ Der Wiener Architekt Adolf Loos (1870–1933) persiflierte diese Entwicklung im Jahr 1900 mit einer kurzen Erzählung »Von einem armen reichen Manne«, in dem er das Schicksal eines reichen Geschäftsmannes beschreibt, dessen gesamte Wohnungseinrichtung bis hin zu den Panzertöpfen vom Architekten komplett durchgestaltet wurde.⁹⁷ Auch setzte die Raumkunst voraus, dass für jede Funktion ein eigenes Zimmer zur Verfügung stand, eine Bedingung, die nur die obere Gesellschaftsschicht erfüllen konnte.

Vielfach wird im heutigen Sprachgebrauch ›Raumkunst‹ mit ›Gesamtkunstwerk‹ gleichgesetzt, wodurch das Wesen der Raumkunst jedoch unscharf gerät und mit fremden Inhalten der Zeit nach dem Jugendstil aufgeladen wird.⁹⁸ Durch die Konzentration auf die mit dem Gesamtkunstwerk verbundenen kunsttheoretischen Aspekte werden zudem die lebenspraktischen Bestandteile der Raumkunst unterschlagen.

Für eine präzise Analyse erscheint der Begriff des Gesamtkunstwerks daher nur eingeschränkt geeignet. Trotz umfangreicher Forschungstätigkeiten lässt er sich einerseits bis heute nicht eindeutig fassen,⁹⁹ wurde gar, wie der Kunsthistoriker Harald Szeemann schon 1983 feststellte, zu einer »beliebig verwendbaren Begriffshülse«¹⁰⁰. Zugleich wohnt ihm eine starke wertende Komponente inne, d.h. er dient, wie Erichsen 2011 feststellte, »vielleicht von vornherein – überwiegend zur Wertung, als Bezeichnung für eine höchstmögliche Qualitätsstufe, die zugleich mit transzendentalen Erwartungen besetzt ist«¹⁰¹. Andererseits wäre es zu eng gegriffen, die ›Raumkunst‹ nur im Sinne Klingers als Untergattung der

96 Vgl. Lorenzen 1913, S. 4 (»Da soll nicht nur die Farbe der Vase, auch die des Zimmers mit der der Blumen in harmonischen Kontrast treten. Ungebrochene, rein prismatische Blumenfarben kommen da natürlich am besten zur Geltung.«).

97 Vgl. Adolf Loos: »Von einem armen reichen Manne (Feuilleton im ›Neuen Wiener Tageblatt‹, 26.04.1900)«, in: Ders.: *Ins Leere gesprochen. 1897–1900*, Berlin 1921, S. 159–163. Die Historikerin Joan Campbell zitierte in ihrer Studie über den Deutschen Werkbund die Klage eines Engländers, »ein künstlerisch bewußter Deutscher ... würde seine Katze so aussuchen, dass sie zum Teppich vor dem Kamin passe.«, zitiert nach: Joan Campbell: *Der Deutsche Werkbund 1907–1934*, Stuttgart 1989, S. 93, Anm. 57 (Originalquelle lt. Campbell: Arthur Clutton Brock: *A Modern Creed of Work*, London 1916, S. 15).

98 Erichsen hat herausgearbeitet, »was, historisch determiniert, bei seinem Gebrauch heute mitschwingt« (Erichsen 2011, S. 128). Vorangegangene Konzepte wurden hingegen durchaus in der Raumkunst um 1900 verarbeitet.

99 Vgl. Szeemann 1983a, S. 17. Vgl. auch Erichsen 2011, S. 128, 133.

100 Szeemann 1983a, S. 17. Vgl. auch Fornoff 2004, S. 14–18.

101 Erichsen 2011, S. 133.

Malerei zu verstehen, etwas was Erichsen in seiner kurzen Analyse des Raumkunst-Begriffs dazu veranlasste, darin nur eine »Zwergfom [des Gesamtkunstwerks][...] ohne welterschütternden Anspruch«¹⁰² zu sehen.

Meines Erachtens stellt die Raumkunst, als eine definierte Abgrenzung von den anderen möglichen Ausprägungen, den zentralen Ausdruck der Bestrebungen der Jugendstilbewegung dar, ein Gesamtkunstwerk zu realisieren. Dabei schwankten die tatsächlichen Ergebnisse, wie der Kunsthistoriker Wilhelm Niemeyer (1874–1960) in einem Artikel über Peter Behrens 1907 schrieb, zwischen »nur dekorativ-tektonische[r] Ausgestaltung praktischer Raumzwecke«¹⁰³ und der »Ausprägung rein formaler Formgedanken und Gestaltung des Raumes zum Ausdruck eines Psychischen«¹⁰⁴, somit die Wirkung eines Gesamtkunstwerks anstrebend.

Im Folgenden wird daher dem Begriff der Raumkunst der Vorzug gegeben, in den Abstufungen ›dekorativ-tektonisch‹ und ›formal-psychisch‹. Der Begriff des Gesamtkunstwerks soll reserviert sein für Raumkunstwerke, deren Wirkung über die dekorativen Bereiche der Architektur und Gebrauchskunst hinausgehen soll.

102 Ebd., S. 134.

103 W. Niemeyer: »Peter Behrens und die Raumästhetik seiner Kunst«, in: *Dekorative Kunst* 10 (1907), Bd. 15, S. 137–165, hier: S. 137.

104 Ebd., S. 138.