

## 2 Die Genese des Künstler-Entwerfers Albinmüller (1880er Jahre bis 1900)

Bislang hat die Forschung der frühen Phase in Albinmüllers Werdegang, d.h. den Jahren vor 1900, nur geringe Aufmerksamkeit gewidmet.<sup>105</sup> In dieser Zeit erfolgte jedoch nicht nur seine Ausbildung zum Kunsttischler und Innenarchitekten, sondern bereits die Entwicklung einer eigenen künstlerischen Handschrift gemäß den Idealen der Jugendstilbewegung.

Im Folgenden werden zuerst die für Albinmüller relevanten Hintergründe im Kunstgewerbe des letzten Viertels des 19. Jahrhunderts dargelegt, im Anschluss folgen die biografischen Eckdaten. In der zweiten Hälfte dieses Kapitels steht die Entwicklung seiner Formensprache im Fokus, von den ersten eigenen Arbeiten Mitte der 1890er Jahre bis hin zur erfolgreichen Teilnahme an der »Volksthümlichen Ausstellung für Haus und Herd« 1899 in Dresden.

---

105 Auch Babette Gräfe und Jörg Deist stützen sich in ihren Dissertationen vor allem auf Albinmüllers Aussagen aus dessen Autobiografie, vgl. Gräfe 2010a, S. 17–21, Deist 2015, S. 207–214.

## 2.1 Kunstgewerbe am Ende des 19. Jahrhunderts: Zwischen Historismus und Jugendstil

Das Kunstgewerbe am Ende des 19. Jahrhunderts war geprägt vom Nebeneinander des – bereits länger bestehenden – Historismus und des sich neu herausbildenden Jugendstils. Als Albinmüller in den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts begann, sich vom Angestelltenverhältnis eines Musterzeichners zu lösen und zum eigenständigen Künstler-Entwerfer weiterzubilden, sah er sich zu einer Entscheidung gezwungen:

*»Damals [...] geriet ich in einen sonderbaren Zwiespalt. Auf der einen Seite wurde überall gute Kenntnis und Beherrschung tunlichst aller historischen Stilformen als notwendig und selbstverständlich befunden, auf der anderen Seite aber sollte und wollte man durchaus »Neues« bringen. So sehr ich mich an den Werken der früheren Stilepochen [...] begeistern konnte, so sehr wollte ich aber auch teilhaben an der »neuzeitlichen« Formensprache.«<sup>106</sup>*

Seine berufliche Laufbahn hatte er in der historistisch geprägten Möbelindustrie begonnen,<sup>107</sup> in welche nun der Jugendstil hineindrang, der sich explizit der angewandten Kunst widmete.

Die Epoche des Historismus, die etwa 1840 begann und laut der Kunsthistorikerin Barbara Mundt um 1900, parallel zum Jugendstil, eigentlich erst ihren Höhepunkt erlebte,<sup>108</sup> ist in ihrer Komplexität bis heute von der Kunstwissenschaft noch nicht ausreichend erforscht.<sup>109</sup> Immer noch scheint die von der nachfolgenden Generation aufgebrachte Kritik an mangelnder schöpferischer Eigenleistung zu tragen, der Mundt allerdings widerspricht.<sup>110</sup>

---

106 Albinmüller 2007, S. 100.

107 Siehe ausführlich hier Kapitel 2.2.

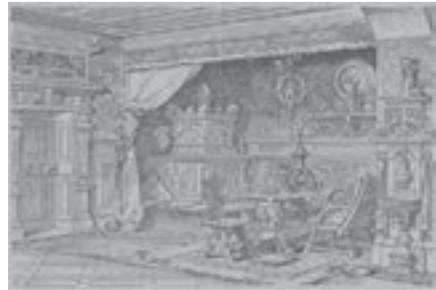
108 Vgl. Barbara Mundt: »Europäisches Kunstgewerbe des Historismus im 19. Jahrhundert«, in: Hermann Fillitz (Hrsg.): *Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa*, Ausst. Wien (Künstlerhaus, Akademie der Bildenden Künste), Wien 1996, S. 187–203, S. 189). Vgl. ebd. für Informationen zur Begriffsgeschichte und dem Ursprung des Historismuskonzepts in den Geschichtswissenschaften.

109 Vgl. Wolfgang Brönner: *Die bürgerliche Villa in Deutschland 1830–1900*, 3. erweiterte und aktualisierte Aufl., Worms 2009, S. 13.

110 Vgl. Mundt 1996, S. 189.

Tatsächlich bedeutete Historismus im Kunstgewerbe, das klingt in Albinmüllers Aussage an, die konsequente Verwendung von Formen und Ornamenten vergangener Stilperioden, wie das für die Renaissance typische Rollwerk [vgl. Abb. 4]. Nach damaliger Auffassung waren diese bereits ideal auf die jeweilige Gestaltungsaufgabe abgestimmt, den eigenen Zeitgenossen traute man hingegen nicht zu, bessere Lösungen zu finden.

Abb. 4:  
Wilhelm Felix (1855–1885): Dekorations-  
Studie (publiziert 1890 in der *Illustrierten  
kunstgewerblichen Zeitschrift für Innen-  
dekoraton*)



Im Laufe des 19. Jahrhunderts entstanden zahlreiche Vorlagenwerke, so bereits von 1821 bis 1837 die »Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker« von Christian Peter Wilhelm Beuth (1781–1853) und Karl Friedrich Schinkel (1781–1841). Da Handwerkern und Fabrikanten eine eigene Entwurfstätigkeit nicht zugestanden wurde, sollten die Vorlagen ausschließlich von Künstlern erstellt werden.<sup>111</sup> Diese Einstellung verfestigte sich in der Folgezeit. Als Albinmüller Mitte der 1880er Jahre seine Ausbildung begann, war man, so Barbara Mundt, von der »Verbindlichkeit künstlerischer Vorbilder für das eigene Schaffen«<sup>112</sup> absolut überzeugt. Das Beherrschen der einzelnen Stilvarianten war für das berufliche Vorankommen entscheidend, wie Albinmüller in seiner Autobiografie beschrieb:

*»[...] denn wer nicht in alten Stilen arbeiten konnte, [...] galt nichts! Man mußte den Renaissancestil aller Länder und Epochen, Barock, Rokoko, Empire und andere Stilarten beherrschen. Auch englische Gotik und japanischer Stil waren in der Möbelindustrie Mode geworden.«<sup>113</sup>*

111 Vgl. ebd., S. 188, 193; vgl. auch Dietrich Schneider-Henn: *Ornament und Dekoration. Vorlagenwerke und Motivsammlungen des 19. und 20. Jahrhunderts*, München/New York 1997.

112 Mundt 1996, S. 188.

113 Albinmüller 2007, S. 99.

Entscheidend befördert wurde diese Entwicklung durch die im 19. Jahrhundert aufkommenden Geschichtswissenschaften. Ein erstarkendes Bürgertum, das von den Auswirkungen der Industrialisierung, dem technischen und wissenschaftlichen Fortschritt, verunsichert war, suchte und fand Halt gerade rückblickend in der Vergangenheit. Man organisierte sich in Altertumsvereinen und richtete sich im privaten Umfeld entsprechend ein. Eine übergeordnete Rolle in Deutschland nahm hierbei die Renaissance ein,<sup>114</sup> die man als eine dezidiert bürgerliche Epoche wahrnahm. Große Aufmerksamkeit widmete man der Wohnung als Ort der Erholung und des Rückzugs, den einzelnen Raumtypen wurden verschiedene Stilphasen zugeordnet: Die Renaissance empfahl man für Speise- und Wohnzimmer, da man in jene Epoche ein vorbildliches Familienleben projizierte.<sup>115</sup> Die verspielteren Rokokoformen hingegen erschienen für Damenzimmer geeignet.

Verbunden mit der Tatsache, dass die Fabrikanten stets wachsende Absatzes anstrebten und gern jedem Modewunsch folgten, führten Fortschritte im Bereich der Herstellungsmethoden und die Einführung neuer Materialien dazu, dass immer ausgefallenerere Produkte entstanden. Deren Form und Schmuck bildeten oft keine Einheit mit der eigentlichen Funktion – wie ein von dem Architekten Hermann Muthesius (1861–1927) noch 1904 kritisch erwähnter, »bronzefarbene[r] Zinkgußhund mit der Uhr in der Flanke, der im Takt des Uhrwerkes mit dem Schwanz wackelt«<sup>116</sup>.

Gegen diese unzweckmäßigen Produktgestaltungen, aber auch gegen den Einsatz von ›Surrogaten‹ (Ersatzmaterialien, z.B. Papiermaché statt Holz oder Glas statt Porzellan), wandte sich die Kunstgewerbebewegung.<sup>117</sup> Deren Anfänge lagen in der Mitte des 19. Jahrhunderts, als ihre Protagonisten u.a. die als ästhetisch mangelhaft empfundenen Exponate der Londoner Weltausstellung von 1851 zum Anlass nahmen, eine material- und funktionsgerechte Gestaltung gewerblicher Objekte zu fordern, bei denen das Ornament der Form untergeordnet wurde und in einem klaren inhaltlichem Bezug zu dieser stand. Dem deutschen Kunstgewerbe gaben die Kritiken zur Weltausstellung 1876 in

---

114 Umfangreich auf der I. Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung, »Unserer Väter Werke«, 1876 in München gezeigt.

115 Vgl. Brönnner 1982, S. 368–370; Ders. 2009, S. 336, und umfassend zum Interieur im 19. Jahrhundert Muthesius 2009.

116 Hermann Muthesius: »Unsere Wohnungen«, in: *Hohe Warte* 1 (1904), S. 156–157, hier: S. 157.

117 Vgl. u.a. Barbara Mundt: *Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert*, München 1974 (Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts 22); Stefan Muthesius: *Das englische Vorbild. Eine Studie zu den deutschen Reformbewegungen in Architektur, Wohnbau und Kunstgewerbe im späteren 19. Jahrhundert*, München 1974 (Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts 26); Angelika Thiekötter, Eckhard Siepmann (Hrsg.): *Packeis und Pressglas: Von der Kunstgewerbebewegung zum Deutschen Werkbund*, Gießen 1987; Nadine Rottau: *Materialgerechtigkeit. Ästhetik im 19. Jahrhundert*, Aachen 2012 (zugl. Dissertation Universität Hamburg 2009).

Philadelphia den Anstoß dieser Bewegung zu folgen, es blieb stilistisch jedoch noch dem Historismus verhaftet.

Ein derart reformiertes Kunstgewerbe würde in der Auffassung seiner Befürworter zum einen die allgemeine Kultur heben, zum anderen einen wesentlichen Beitrag zur Wirtschaftsförderung leisten. Spezialisierte Kunstgewerbeschulen und -museen sollten zusammen mit einer regen Ausstellungs- und Vortragstätigkeit für eine entsprechende Geschmacksbildung von Musterzeichnern, Produzenten und Konsumenten sorgen. In England wurde mit dem 1852 gegründeten South Kensington Museum (heute »Victoria & Albert Museum«) und einer angeschlossenen Unterrichtsstätte, der »National Art Training School«, eine erfolgreiche Reform des Ausbildungswesens erreicht. Wichtige Impulse kamen dazu von dem deutschen Architekten Gottfried Semper (1803–1879), der selbst als Lehrer an der Training School tätig war. Diesem Vorbild folgten im deutschsprachigen Raum vergleichbare Einrichtungen: zuerst 1864 das »Österreichische Museum für Kunst und Industrie« (die zugehörige Schule öffnete 1867) und das 1868 gegründete »Deutsche Gewerbemuseum« (später »Königliches Kunstgewerbemuseum«) in Berlin mit seiner Unterrichtsanstalt.

Diese nun speziell auf den Bedarf von Kunsthandwerk und -industrie ausgerichteten Schulen<sup>118</sup> bildeten einen wichtigen Eckstein der Bewegung. Als Lehrmittel dienten, in allen historischen Stilarten, zwei- und dreidimensionale Vorlagen sowie Beispiele vorbildlicher Produktgestaltung. Die Schulen liefen unter verschiedenen Bezeichnungen;<sup>119</sup> zwei häufige Typen, und für Albinmüller relevant, waren die Handwerker- und die Kunstgewerbeschule:

---

118 Vorläufer waren in Deutschland die seit dem Ende des 18. Jahrhunderts entstandenen (Provinzial-)Zeichenschulen, vgl. Gisela Moeller: »Die preußischen Kunstgewerbeschulen«, in: Ekkehard Mai, Hans Pohl, Stephan Waetzold (Hrsg.): *Kunstpölitik und Kunstförderung im Kaiserreich. Kunst im Wandel der Sozial- und Wirtschaftsgeschichte*, Berlin 1982, S. 113–129, hier: S. 114. Leider fehlt eine umfassende Monografie zum System der Gewerbe- und Kunstgewerbeschulen im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert. Einen sehr guten Überblick bietet jedoch die Publikation von Kai Buchholz und Justus Theinert: *Design lehren. Wege deutscher Gestaltungsausbildung*, 2 Bände, Stuttgart 2007. Ein weiterer Ausgangspunkt ist nach wie vor Barbara Mundts 1974 erschienene Publikation *Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert* (Mundt 1974), zudem steht eine große Zahl von Einzelstudien zu Verfügung, z.B.: Moeller 1982; Hartmut Frank (Hrsg.): *Nordlicht. 22. Jahre. Die Hamburger Hochschule für bildende Künste am Lerchenfeld und ihre Vorgeschichte*, Hamburg 1989; Petra Hölscher: *Die Akademie für Kunst und Kunstgewerbe zu Breslau. Wege einer Kunstschnle 1791–1932*, Kiel 2003; Kerrin Klinger (Hrsg.): *Kunst und Handwerk in Weimar. Von der Fürstlichen Freyen Zeichenschule zum Bauhaus*, Köln/Weimar/Wien 2009; Norbert Eisold: *1793–1963. Kunstgewerbe- und Handwerkerschnle Magdeburg*, Magdeburg 2011 (bibliothek forum gestaltung 06). Bei den Schulen handelte es sich dabei nicht immer um Neugründungen; teilweise wurden bestehende Gewerbeschulen aufgewertet, es kam aber auch vor, dass – wie in Nürnberg – Kunstakademien degradiert wurden.

119 Vgl. Moeller 1982, S. 113.

Erstgenannte richteten sich an Berufstätige und stellten die Verbesserung handwerklicher Fähigkeiten in den Vordergrund. Hier stand der Zugang jedem mit der entsprechenden beruflichen Orientierung und mit dem Erreichen einer bestimmten Altersgrenze offen. Da der Unterricht außerhalb der Arbeitszeit in den Abendstunden und am Sonntag stattfinden musste, war die Ausbildung bei weitem nicht so umfassend wie an einer Kunstgewerbeschule. Diese bot ein mehrjähriges umfassendes Vollzeitstudium zum Musterzeichner, welches drei bis vier Jahre dauerte und eine gewisse Vorbildung<sup>120</sup> sowie die finanziellen Mittel erforderte, um mehrere Jahre auf ein Einkommen verzichten zu können. Sie waren zumeist in eine Vorschule und sich anschließende berufsspezifische Fachschulen aufgeteilt.<sup>121</sup> Ihr Besuch sollte die Absolventen als Musterzeichner befähigen, Ornamentvorlagen in diversen historischen Stilen für die Industrie und für Handwerksbetriebe anfertigen zu können; eigenständige Formgestaltung oder Materialfragen spielten keine Rolle.<sup>122</sup> In seinen Lebenserinnerungen illustrierte Albinmüller die mangelhafte Eignung derart ausgebildeter Zeichner für die Praxis mit einer Anekdote über einen Kollegen, der die Kölner Kunstgewerbeschule absolviert hatte:

*»Wenn auch dieser Jüngling [...] außerordentlich laut und selbstbewußt auftrat und mit viel Geräusch arbeitete, so war meine Furcht, daß er mich überholen könnte, durchaus unbegründet. Er war sehr ›künstlerisch‹, oberflächlich, machte manche Fehler, die, wenn sie sich in der Werkstatt schmerzlich auswirkten, doch nie von ihm als solche zugestanden wurden.«<sup>123</sup>*

In Preußen wurden Handwerker- und Kunstgewerbeschule zumeist unter einem Dach geführt, wodurch sich die beiden Ausbildungsbereiche gegenseitig befruchten sollten, was in der Realität jedoch nicht erfolgte.<sup>124</sup>

---

120 Vgl. Mundt 1974, S. 159 f.; Moeller 1982, S. 118. Bei der Kunstgewerbeschule Mainz, die Albinmüller besuchte (siehe Kapitel 2.2), konnte man z.B. in den 1890er Jahren in die eigentlichen Fachklassen erst mit 15 Jahren eintreten. Für diese wurde auch nur zugelassen, wer erfolgreich die vorbereitende Unterklasse absolviert oder eine entsprechende Begabung nachgewiesen hatte, vgl. Anonym: *Kunst-Gewerbe-Schule des Mainzer Gewerbevereins. Jahresbericht für das Schuljahr 1891/92. Unterrichtsplan für das Schuljahr 1892/93*, Mainz 1892, S. 8 f. [im Folgenden zitiert als: Kunstgewerbeschule Mainz 1892].

121 Wobei erstgenannte mangelnde Fähigkeiten und Kenntnisse ausgleichen sollte, vgl. Mundt 1974, S. 155; Moeller 1982, S. 118.

122 Vgl. Moeller 1982, S. 118; vgl. auch Schneider-Henn 1997, S. 17.

123 Albinmüller 2007, S. 93.

124 Vgl. Hermann Muthesius: »Die Kunstgewerbe- und Handwerkerschule«, in: Bund der Kunstgewerbeschulmänner (Hrsg.): *Kunstgewerbe. Ein Bericht über Entwicklung und Tätigkeit der Handwerker- und Kunstgewerbeschulen in Preussen*, Berlin 1922, S. 1–10, hier: S. 1.

Entgegen den auch auf die Kunstindustrie gerichteten Bestrebungen der frühen Kunstgewerbebewegung sah die englische Arts & Crafts-Bewegung, Mitte des 19. Jahrhunderts von William Morris (1834–1896) und John Ruskin (1819–1919) begründet, die Lösung in der Wiedervereinigung von Entwurf und Ausführung im Handwerker. Die dadurch zurück gewonnene Freude an der Arbeit würde sich unmittelbar als Schönheit im entstandenen Produkt widerspiegeln.<sup>125</sup> Die Ideen von Ruskin und Morris, insbesondere die bewusst ins Einfache zurückgeführte Ästhetik von Zweckmäßigkeit und Materialgerechtigkeit, wurden in Deutschland gerade in den 1890er Jahren stark rezipiert. Sie bildete damit eine wichtige Basis für die Herausbildung des Jugendstils, der von England und Frankreich ausgehend ab den 1870er Jahren ganz Europa und Nordamerika erfasste und in den letzten Ausläufern bis zum Vorabend des Ersten Weltkriegs großen Einfluss auf die Entwicklung des Kunstgewerbes hatte.<sup>126</sup> Da die Bewegung explizit zugunsten des Kunstgewerbes die Trennung von ›hoher‹ und ›niederer‹ Kunst aufhob, betraf sie direkt Albinmüllers Arbeitsbereich als Kunsttischler und Musterzeichner, noch bevor er selbst entschied, als eigenständiger Entwerfer dieser Stilrichtung zu folgen.

In Deutschland erlangte die Bewegung ihre größte Bedeutung in den Jahren 1897 bis 1906. Den Beginn des deutschen Jugendstils markierte die »VII. Internationale Kunstausstellung« 1897 im Münchner Glaspalast, auf der junge Künstler wie Richard Riemerschmid (1868–1957), August Endell (1871–1925) und Bernhard Pankok (1872–1943) zwei Räume nicht mit Hoher sondern mit angewandter Kunst in der neuen Formensprache präsentierten.

Hintergrund der Jugendstilbewegung war die Erkenntnis, dass die vorherrschende historische Stilpraxis nicht mehr den Bedürfnissen der zeitgenössischen Gesellschaft entsprach – der neue Stil sollte klar mit den Traditionen brechen und diese Modernität widerspiegeln.<sup>127</sup> Diese Zielsetzung gab der

---

125 Vgl. Paul Greenhalgh: »Le Style Anglais: English Roots of the New Art«, in: Ders. (Hrsg.): *Art Nouveau 1890–1914*, Ausst. London (Victoria & Albert Museum), Washington (National Gallery of Art), Washington u.a. 2000, S. 127–145. Vgl. ausführlich zur englischen Arts & Crafts-Bewegung: Gerda Breuer (Hrsg.): *Arts and Crafts. Von Morris bis Mackintosh. Reformbewegung zwischen Kunstgewerbe und Sozialutopie*, Darmstadt 1994.

126 Vgl. Paul Greenhalgh: »The Style and the Age«, in: Ders. (Hrsg.): *Art Nouveau 1890–1914*, Ausst. London (Victoria & Albert Museum), Washington (National Gallery of Art), Washington u.a. 2000, S. 15–33, hier: S. 15–16 [im Folgenden Greenhalgh 2000a]. Die Eingrenzung der Epoche schwankt von »1870 bis 1914« zu »um 1900«. Nach wie vor besteht Uneinigkeit darüber, ob der Jugendstil ein rein kunstästhetisches Phänomen darstellte, den Rückzug einer gehobenen bürgerlichen Gesellschaftsschicht in die Verinnerlichung unterstützend, oder eine allumfassende Reformbewegung, die, Fortschritt und Wissenschaft nutzend, auf eine Verbesserung der Gesellschaft zielte, vgl. ebd. Diese Arbeit schließt sich der reformorientierten Sichtweise an.

127 Vgl. Greenhalgh 2000a, S. 18, 23.

Bewegung ihren Namen: ›Art Nouveau‹ in Frankreich<sup>128</sup> oder ›Modern Style‹ in England. In Deutschland sprach man ebenfalls vom ›neuen‹ Stil; rasch wurde hier jedoch die Bezeichnung ›Jugendstil‹ aufgenommen, in Anlehnung an die Zeitschrift *Jugend*, deren Illustrationen im neuen Stil ausgeführt waren.<sup>129</sup>

An die erste Bekanntschaft mit dem Jugendstil und die Folgen erinnerte sich Albinmüller:

*»Wohl [...] machte sich jene Ornamentik in Gestalt bewegter und locker stilisierter heimischer Pflanzen geltend, wie sie die ›Jugend‹ als Buchschmuck brachte. In dem immer auf Neuheiten erpichten Kunstgewerbe fand diese Ornamentik rasch Aufnahme, wobei sie bei den tektonischen Gewerben, besonders bei der Möbelkunst, die kühn geschwungenen neuen Formen mit alteingewurzelt Stilelementen vermengte und zu wild romantischen Gebilden führte.«<sup>130</sup>*

Prägend für die neue Formsprache wurde die Natur mit ihren Wachstumsge-  
setzen.<sup>131</sup> Hinzu traten Einflüsse aus der symbolistischen Malerei, aber auch Re-  
interpretationen historischer Stile, in zum Teil bewusst ironischer Brechung.<sup>132</sup>  
Der starke Einfluss der ostasiatischen Kunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahr-  
hunderts ermöglichte es zudem, Regeln von Symmetrie und Flächengestaltung  
neu zu überdenken. Den Vertretern der Hohen Kunst kam eine gewichtige Rolle  
zu, denn nur sie konnten durch ihre Funktion als Künstler die als heilsbringend  
aufgefasste Schönheit in die kunstgewerblichen Entwürfe einbringen.<sup>133</sup> Erst die  
Kunst würde das Leben vervollständigen, hatte der Philosoph Friedrich Nietz-  
sche (1844–1900), ein geistiges Vorbild der Bewegung, erklärt: Nur so könne sich  
der Mensch ›erneuern‹ und zum ›Menschen der Zukunft‹ werden. Hier bestand  
eine enge Verbindung zur Lebensreformbewegung, die durch die Verbesserung  
des Einzelnen den Wandel der gesamten Gesellschaft erreichen wollte.

---

128 Nach der gleichnamigen Galerie des Kunsthändlers Siegfried Bing (auch Samuel Bing, 1838–1905) benannt, die maßgeblich zur Verbreitung der neuen Stilrichtung beigetragen hatte.

129 Zwar reduzierten die damaligen Vertreter der neuen Stilrichtung nach 1900 diesen Begriff auf die Produkte der Kunstindustrie, welche sich auf ein Nachahmen der Äußerlichkeiten zur Maximierung des Absatzes beschränkte. Vgl. z.B. Albinmüller selbst: Albinmüller 1906/1907, S. 53. In der Forschung hat sich die Bezeichnung ›Jugendstil‹ für das Stilphänomen jedoch durchgesetzt und wird daher auch hier verwendet.

130 Albinmüller 2007, S. 99.

131 Vgl. Siegfried Wichmann: *Jugendstil Floral Funktional in Deutschland und Österreich und den Einflußgebieten*, Ausst. München (Bayerisches Nationalmuseum), Herrsching/München 1984.

132 Vgl. Paul Greenhalgh: »Alternative Histories«, in: Ders. (Hrsg.): *Art Nouveau 1890–1914*, Ausst. London (Victoria & Albert Museum), Washington (National Gallery of Art), Washington u.a. 2000, S. 37–53, hier: 37 f., 44.

133 Vgl. Kai Buchholz: »Begriffliche Leitmotive der Lebensreform«, in: Ders. u.a. (Hrsg.): *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*, Band 1, Darmstadt 2001, S. 41–43, hier: S. 42.

Die Reformbestrebungen zielten demzufolge direkt auf die alltägliche Umgebung: Gebrauchsgegenstände, Möbel, der ganze Raum, sollten vom neuen Geist ›durchdrungen‹ werden – »[A]lles, was zum Leben gehört, soll Schönheit empfangen«<sup>134</sup>, erklärte Peter Behrens in der Festschrift zur ersten Ausstellung der Darmstädter Künstlerkolonie, die 1901 unter dem Titel »Ein Dokument Deutscher Kunst« auf der Mathildenhöhe stattfand und einen der bedeutendsten Beiträge zur Raumkunst des Jugendstils darstellte. Um die gesteckten Ziele zu erreichen, war es also nötig die ›niedere‹, angewandte Kunst auf die Stufe der Hohen Kunst zu erheben, denn, so Behrens weiter: »sie sollen gleichwerthig sein, und nichts darf niedrig, billig und fremd dazwischen stehen. Das ganze Leben soll zu einer großen gleichwerthigen Kunst werden.«<sup>135</sup>

Neben der Fokussierung auf ästhetische und lebensreformerische Aspekte war die Bewegung klar auf Wirtschaftsförderung ausgerichtet und setzte damit die Ziele der Kunstgewerbebewegung des 19. Jahrhunderts fort. Die bereits erwähnte Darmstädter Künstlerkolonie war 1899 vom hessischen Großherzog Ernst Ludwig (1868–1937) mit der Absicht gegründet worden, durch die Mitglieder gegen ein festes Gehalt Entwürfe im neuen Stil für das hessische Gewerbe zu erhalten.<sup>136</sup> Nach dem Vorbild der englischen Arts & Crafts-Bewegung und ihrer von Idealvorstellungen der mittelalterlichen Bauhütten geprägten Arbeitsweise bildeten sich zudem Werkstätten heraus, in denen Künstler und Handwerker eng zusammenarbeiteten, so wie in den 1898 in München gegründeten Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk oder der 1903 folgenden Wiener Werkstätte.

---

134 Peter Behrens (Vorrede): *Ein Dokument deutscher Kunst: Die Ausstellung der Künstler-Kolonie in Darmstadt 1901. Festschrift*, München 1901, S. 10.

135 Ebd., S. 6.

136 Die sieben Gründungsmitglieder waren Peter Behrens (1868–1940), Paul Bürck (1878–1947), Rudolf Bosselt (1871–1938), Hans Christiansen (1866–1945), Ludwig Habich (1872–1949), Patriz Huber (1878–1902) und Joseph Maria Olbrich (1867–1908). Vgl. allgemein zur Geschichte der Darmstädter Künstlerkolonie: Bernd Krimmel u.a. (Hrsg.): *Ein Dokument Deutscher Kunst. Darmstadt 1901–1976*, 5 Bände, Darmstadt 1976; Renate Ulmer: *Museum Künstlerkolonie Darmstadt. Katalog*, Darmstadt 1990; Christiane Geelhaar, Jochen Rahe (Red.): *Mathildenhöhe Darmstadt: 10. Jahre Planen und Bauen für die Stadtkrone 1899–1999*, Band 1: *Die Mathildenhöhe – ein Jahrhundertwerk*, mit Beiträgen von Wolfgang Pehnt, Renate Ulmer, Birgit Wahmann u.a., Darmstadt 1999.

Ausstellungen – wie die 1901 in Darmstadt veranstaltete – und Publikationen trugen dazu bei, die neuen Gestaltungsideale in breite Bevölkerungsschichten zu tragen. Einen großen Beitrag dazu leisteten Zeitschriften, wie die oben genannte *Jugend* (seit 1896) oder *The Studio* (1893), *Deutsche Kunst und Dekoration* (1897) und die *Dekorative Kunst* (1898). Denn, so Muthesius 1907, das Kunstgewerbe hatte die Aufgabe, »die heutigen Gesellschaftsklassen zur Gediegenheit, Wahrhaftigkeit und bürgerlichen Einfachheit zurück zu erziehen.«<sup>137</sup>

---

137 Hermann Muthesius: »Die Bedeutung des Kunstgewerbes. Eröffnungsrede zu den Vorlesungen über modernes Kunstgewerbe an der Handelshochschule in Berlin«, in: *Dekorative Kunst* 10 (1906/1907), Bd. 15, S. 177–192, hier: S. 183.

## 2.2 »*mich in meinem Fach gründlich auszubilden*«<sup>138</sup> – Albinmüllers Werdegang zum selbständigen Entwerfer

Bereits in Kindheit und Schulzeit wendete Albinmüller eigenen Angaben zufolge viel Zeit für künstlerische Studien und die eigene Wissensbildung auf. Unter anderem hatte er diverse Zeitschriften abonniert, z.B. die *Illustrierte Chronik der Zeit*,<sup>139</sup> welche Erzählungen, kurze illustrierte Geschichten, aber auch Nachrichten aus Kunst, Kultur und Wissenschaft enthielt.

In seiner Autobiografie schilderte er sich anekdotenreich als wissbegieriges und abenteuerlustiges Kind, das früh in der Tischlerwerkstatt des Vaters aushelfen musste. Dabei zeigte sich, laut seinen eigenen Erinnerungen, schon im Vorschulalter seine Begabung und Zielstrebigkeit:

*»[Mein Vater] gab mir ein Möbelvorlagen-Werk, Papier und Bleistift und stellte mir die Aufgabe, die Vorlagen abzuzeichnen. Mit Rieseneifer warf ich mich darauf und kopierte die perspektivischen Darstellungen von Tischen, Stühlen und Sekretären in Rokokoformen. Es begann eben gleich mit schwierigen Dingen! So übte ich mich demnach schon als fünfjähriger Junge als »Möbelzeichner.«<sup>140</sup>*

Damit gab Albinmüller zugleich ein typisches Motiv der klassischen Künstlerbiografie wieder, entsprechend abgewandelt auf das für ihn bestimmende Kunsthandwerk: das sich früh zeigende Talent.<sup>141</sup> Ein weiteres Stereotyp – die Aufdeckung des Talentes, während der zukünftige Künstler einer profanen Tätigkeit nachgeht<sup>142</sup> – verband Albinmüller in seiner Autobiografie (un)bewusst in der Schilderung seiner Beschäftigung mit der griechischen Mythologie während des Hütens der Kühe.<sup>143</sup>

138 Albinmüller 2007, S. 58.

139 Vgl. ebd., S. 26.

140 Ebd., S. 19. Weitere Beispiele für die frühe Kunstfertigkeit, vgl. Albinmüller 2007, S. 19 (Tätigkeit als Schriftzeichner während der Schulzeit), 21 f. (Bau eines Marionetten-Theaters, das sogar nachbestellt wird).

141 Ernst Kris und Otto Kurz haben in »Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch« (1934) die verschiedenen Mythen herausgearbeitet, die seit der Renaissance die Künstlerbiografien prägten, vgl. Ernst Kris, Otto Kurz: *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Frankfurt a. M. 1995 (1934), S. 29.

142 Vgl. ebd., S. 29, 34.

143 Vgl. Albinmüller 2007, S. 27.

Nach der Volksschulzeit begann Albinmüller 1886<sup>144</sup> im Alter von 1. Jahren auf Wunsch des Vaters in dessen Werkstatt eine dreijährige Tischlerlehre, welche auch Tätigkeiten wie »Glaser, Drechsler, Holzbildhauer, Vergolder und Anstreicher«<sup>145</sup> umfasste. Begleitend zur Lehre besuchte er von 1886 bis 1888 zwei Stunden pro Woche eine Fortbildungsschule in Dittersbach. Hierbei wird es sich vermutlich um eine so genannte allgemeine Fortbildungsschule gehandelt haben, Vorgänger der heutigen Berufsfachschulen, deren Besuch für sächsische Lehrlinge verpflichtend war.<sup>146</sup> Gelehrt wurde wie an den Volksschulen Lesen, Schreiben, Rechnen und Realien (d.h. Sachkunde).

Im Anschluss an die Ausbildung blieb er zunächst als Geselle beim Vater, wollte sich jedoch gern zum »Kunsttischler« weiterbilden, also Verarbeitungstechniken für Furnier- und Einlegearbeiten erlernen, aber auch »die Welt [...] sehen«.<sup>147</sup> Bereits als Kind hatte er sich während langweiliger Hilfstätigkeiten

*»nebenher im Geiste mit dem Ausdenken allerlei schöner Dinge, die ich auszuführen gedachte [beschäftigt]: kunstvolle Tischlerarbeiten mit Schnitzereien, mit schönen Holzeinlagen, Geheimfächern und versteckten Mechanismen.«<sup>148</sup>*

Noch in der Lehrzeit hatte er bereits eigenständig Entwurf und Ausführung eines privaten Kirchenstandes<sup>149</sup> übernommen.

---

144 Vgl. Albinmüller 2007, S. 55 (Albinmüller beendete die Schule im Sommer nach seinem 14. Geburtstag [d.i. nach dem 13.12.1885]); vgl. auch: Personal-Bogen, Anlage zum Schreiben an den Regierungs-Präsidenten, 14.03.1902 (Betrifft die Anstellung des Architekten Albin Müller an der hiesigen Kunstgewerbe- und Handwerkerschule), GStA PK, I. HA Rep. 120 Ministerium für Handel und Gewerbe, E X, Nr. 312, Aktenzeichen III b. 2154 [im Folgenden zitiert als: Personal-Bogen 1902]. Die Kurzbiografie, die 2007 im Anhang zur Autobiografie abgedruckt wurde, gibt falsch 1885 an, vgl. Anonym: »Biografie in Daten«, in: Albinmüller 2007, S. 316–317, hier: S. 316 [im Folgenden zitiert als: Biografie in Daten 2007].

145 Albinmüller 2007, S. 55. Eigenen Angaben zufolge wollte er lieber Lehrer oder Pfarrer werden, vgl. ebd., S. 28.

146 Vgl. Wolf-Dietrich Greinert, Stefan Wolf: *Die Berufsschule. Radikale Neuorientierung oder Abstieg zur Restschule?*, 2. Aufl., Berlin 2013 (<http://opus4.kobv.de/opus4-tuberlin/frontdoor/index/index/docId/4137>; 12.09.2014), S. 25, 35. Vgl. auch Karl Heinrich Kaufhold: »Fragen der Gewerbepolitik und der Gewerbeförderung«, in: Ekkehard Mai, Hans Pohl, Stephan Waetzold (Hrsg.): *Kunstpoltik und Kunstförderung im Kaiserreich. Kunst im Wandel der Sozial- und Wirtschaftsgeschichte*, Berlin 1982, S. 95–109, hier: S. 102. Albinmüller wurde ein Jahr des eigentlich dreijährigen Schulbesuchs erlassen, vgl. Albinmüller 2007, S. 37.

147 Albinmüller 2007, S. 58.

148 Ebd., S. 43.

149 Vgl. ebd., S. 56. »Kirchenstand« bezeichnet einen meist kunstvoll verzierten, mitunter Kleinarchitektur ähnelnden Sitzplatz im Kirchenraum, auch »Kirchensitz« genannt, sowohl für Privatpersonen als auch einem Amt reserviert.

1889 verließ Albinmüller daher Dittersbach zuerst Richtung Freiberg, wo er im Juli des Jahres eine Anstellung als Geselle bei dem Tischlermeister Karl Anke fand. Die Gewerbliche Schule in Freiberg, die er parallel an den Sonntagen besuchte,<sup>150</sup> unterrichtete auch Zeichnen. Wenn Albinmüller sich erinnerte, dass ihm letzteres wenig zusagte, denn es wurde »ganz pedantisch nach alten langweiligen Vorlagen«<sup>151</sup> geübt, dann entspricht dies ganz dem negativen Bild einer wenig auf Eigenständigkeit bedachten zeichnerischen Ausbildung, die auch an den höheren Handwerker- und Kunstgewerbeschulen gepflegt wurde, und welche von den Vertretern des Jugendstils erst um 1900 stärker kritisiert wurde.

Da Albinmüller bei Anke nicht die gewünschten Fertigkeiten der Kunsttischlerei erlernen, sondern nur »›weiße Möbel«, das heißt solche aus Tannen- und Fichtenholz, [...] machen und als Bautischler arbeiten«<sup>152</sup> konnte, beendete er die Anstellung zum Jahresende. Doch trotz der kurzen Dauer war diese Station bedeutend für seinen weiteren Weg: Anke wies Albinmüller auf die Fortbildungsmöglichkeit an einer ›Tischlerfachschule‹ hin, was zwar von seinen Eltern nicht unterstützt wurde,<sup>153</sup> ihm aber einen wichtigen Impuls zur kontinuierlichen Weiterbildung gab. Zudem blieb Albinmüller mit Anke in Kontakt, ließ von ihm 1900 sein eigenes Wohn- und Esszimmer herstellen und fertigte für diesen ab Ende der 1890er Jahre selbst Entwürfe. Auch das sehr positiv besprochene Herren-Arbeitszimmer auf der III. Deutschen Kunstgewerbeausstellung in Dresden 1906 entstand in Zusammenarbeit mit Anke.<sup>154</sup>

1890 begab sich Albinmüller auf eine längere Wanderschaft, wie sie für Handwerksgesellen üblich war. Diese führte ihn von Dresden aus über Leipzig und Chemnitz weiter nach Nürnberg, Stuttgart, Speyer, Heidelberg und Köln. Stets das Ziel vor Augen, die Kunsttischlerei erlernen zu wollen, beendete er häufig nach kurzer Zeit ihm ungeeignet scheinende Arbeitsverhältnisse.<sup>155</sup> Konsequenterweise nutzte er parallel die Wanderschaft, um Studien von Natur und Kulturdenkmälern anzufertigen.

---

150 In seiner Autobiografie bezeichnete Albinmüller die Schule als »Sonntagsschule«, vgl. Albinmüller 2007, S. 60. Im Personal-Bogen ist »gewerbl. Schule, Freiberg« vermerkt worden, vgl. Personal-Bogen 1902.

151 Albinmüller 2007, S. 60.

152 Ebd.

153 Vgl. ebd. Vgl. einführend zu Fortbildungs- und Fachschulen: Kaufhold 1982. Siehe auch Mundt 1974, S. 26, 29 f., 153 f.

154 Vgl. Albinmüller 2007, S. 111. Siehe Kapitel 3.2.1 und 3.5.2.

155 Vgl. dazu Albinmüller 2007, S. 62–78.

Erst in Mainz, für Albinmüller »von alters her [...] ein bedeutender Platz vornehmer Kunsttischlerei«<sup>156</sup>, nahm er im Mai 1891 in der Möbelfabrik Heinrich Rauch eine Stelle als Tischler an. Deren Produktion war historistisch ausgerichtet: Im ersten Jahr seiner Anstellung fertigte Albinmüller z.B. einen »geschweiften Rokoko-Salonschrank mit reichsten Schnitzereien«<sup>157</sup> sowie eine »Salon-Garnitur im Stil Louis XVI«<sup>158</sup>.

Als angestellter Tischler bei Rauch in Mainz war Albinmüller der Besuch der Kunstgewerbeschule als regulärer Tagesschüler nicht möglich; er besuchte daher abends und an Sonntagen im Winterhalbjahr 1891/1892 zuerst die Kurse der örtlichen Handwerkerschule und zwar: »Freihandzeichnen, Modellieren, Geometrisches Zeichnen und eine Art Fachzeichnen.«<sup>159</sup> Allerdings sah er kein Vorankommen durch die Art des Unterrichts in den überfüllten Klassen<sup>160</sup> und beendete den Schulbesuch nach dem ersten Semester. Innerhalb der Rauchschen Werkstatt hatte er in dieser Zeit bereits eine gehobene Position erreicht, denn er wurde dem Produktionsbereich von Rokokomöbeln zugeteilt, der vor seinem Einstieg nur einem einzigen anderen Mitarbeiter anvertraut gewesen war.<sup>161</sup> Doch zunehmend erschien ihm »das Ausdenken und Zeichnen solcher Gegenstände doch eigentlich erst das Erstrebenswerte«<sup>162</sup>. Die für ein Vollstudium an der Kunstgewerbeschule nötige Unterstützung verweigerte der Vater allerdings erneut, mit der Begründung, dass die Weiterbildung – sollte das Talent nicht für eine Karriere als Zeichner ausreichen – eher schaden denn nützen würde.<sup>163</sup> Eine Auffassung, die Albinmüller im Übrigen selbst teilte:

*»Ich selbst habe später [...] sehr ernstlich darauf hingewiesen, [...] daß niemand leichtfertig sein schönes Handwerk verlassen sollte zu Gunsten eines Berufes,*

---

156 Ebd., S. 74.

157 Ebd., S. 83.

158 Ebd., S. 87.

159 Ebd., S. 84. Die Handwerkerschule Mainz – nicht zu verwechseln mit der Kunstgewerbeschule – war 1841 gegründet worden und wurde ab 1894 mit der örtlichen Kunstgewerbeschule unter gemeinsamer Leitung geführt, vgl. Kunstgewerbe- und Handwerkerschule, Mainz (Hrsg.): *Kunstgewerbeschule Mainz 1883–1908*, Mainz 1908, S. 5. Lehrpläne oder Jahresberichte der Handwerkerschule aus dieser Zeit konnten nicht recherchiert werden. In Albinmüllers Personal-Bogen von 1902 war der Aufenthalt an der Handwerkerschule Mainz mit dem Besuch der Kunstgewerbeschule unter letztgenannter zusammengefasst, vgl. Personal-Bogen 1902.

160 Vgl. Albinmüller 2007, S. 84.

161 Vgl. ebd., S. 83.

162 Ebd., S. 84.

163 Vgl. ebd. Vgl. auch Selle 1977, S. 14, zum Konkurrenzdruck unter Musterzeichnern.

*der viel Unsicherheit in sich birgt und bei unzulänglicher Begabung vielfach proletarisierend wirkt.»<sup>164</sup>*

Albinmüller erinnerte sich, dass ihm selbst ein Vollstudium aber vor allem zu lang erschien.<sup>165</sup> Er schlug daher einen alternativen Weg ein und suchte eine Weiterbildung innerhalb der Firma Rauch zu erhalten, die ihn ab August 1892 als Volontär in ihrem Möbelzeichner-Büro aufnahm. Wenn Albinmüller nun in seiner Autobiografie beschrieb, dass er dort u.a. verschlissene Werkzeichnungen für die weitere Verwendung zu kopieren hatte und es ihm nicht nur gelang, von diesen bessere Versionen zu erstellen, sondern sie dank seines bereits erworbenen praktischen Wissens sogar korrigieren zu können,<sup>166</sup> mutet es seltsam an, dass er dennoch meinte, sich an der örtlichen Kunstgewerbeschule weiterbilden zu müssen. Da er als Volontär zuerst ohne Bezahlung arbeitete, erhielt er im Gegenzug die Erlaubnis, diese halbtags und abends zu besuchen, was er im Winterhalbjahr 1892/1893 nutzte.<sup>167</sup>

Seltsam erscheint der Schritt, da die Lehrmethoden in den Kursen, die Albinmüller in seinen Lebenserinnerungen aufzählte, »Freihandzeichnen, Figurenzeichnen nach Gipsmodellen, Aquarellieren, Ornamentale Formenlehre, Architektonisches Zeichnen, Schattenlehre und Perspektive«<sup>168</sup>, vor allem im – von ihm ja bereits beherrschten – Kopieren und Ornamentzeichnen bestanden. Die »Ornamentale Formenlehre« konzentrierte sich z.B. im 1. Kursus (also erstem Schulhalbjahr) allein auf die »Akanthusranke durch alle Stilarten«<sup>169</sup>, das »Freihandzeichnen« sah bis einschließlich zum zweiten Schulhalbjahr ausschließlich das »Kopieren von Vorlagen in den verschiedenen Darstellungsarten«<sup>170</sup> vor. Im Zeichenbüro der Firma Rauch hingegen lernte Albinmüller auch eigene Entwürfe für die praktische Umsetzung auszuarbeiten.<sup>171</sup> Parallel zum Besuch der Kunstgewerbeschule übte er die Techniken der

---

164 Albinmüller 2007, S. 85.

165 Vgl. ebd., S. 86. Die Kunstgewerbeschule in Mainz sah lt. Lehrplan 1892/1893 für die Fachschule der »Möbeltechniker« sechs Semester inkl. Unterklasse vor, vgl. Kunstgewerbeschule Mainz 1892, S. 14 f.

166 Vgl. Albinmüller 2007, S. 89.

167 Vgl. ebd. Die Kunstgewerbeschule Mainz bot die Möglichkeit statt eines Vollstudiums nur einzelne Kurse zu besuchen, vgl. Kunstgewerbeschule Mainz 1892, S. 7. Allerdings mussten diese so genannten »Tagschüler B« ihre Tätigkeit außerhalb der Schule nachweisen und sich zum regelmäßigen Schulbesuch verpflichten, vgl. ebd., S. 9.

168 Albinmüller 2007, S. 89.

169 Kunstgewerbeschule Mainz 1892, S. 24.

170 Ebd.

171 Vgl. Albinmüller 2007, S. 89.

»Darstellenden Geometrie« anhand von »Hittenkofers Selbstunterrichtsmethode«,<sup>172</sup> für weitere Studien und Naturbeobachtungen verwandte er laut eigener Aussage »jede freie Stunde«<sup>173</sup>.

So verwundert es wenig, dass die Qualität des Unterrichts an der Mainzer Kunstgewerbeschule ebenfalls nicht den Erwartungen Albinmüllers entsprach; zudem waren seinen Erinnerungen zufolge auch hier die Klassen zu voll, so dass die Lehrer nicht auf einzelne Schüler eingehen konnten.<sup>174</sup> Daher blieb es bei ebenfalls nur einem Semester Schulbesuch. Schon im folgenden Jahr, im April 1893, wurde er bei Rauch regulär als Zeichner angestellt und stieg nach einiger Zeit in die Position des »zweiten Zeichners«<sup>175</sup> auf. In dieser Zeit lernte Albinmüller seine spätere Ehefrau, Anna Maria Rauch,<sup>176</sup> kennen.

Entscheidender als der Lehrinhalt waren die Kontakte, die Albinmüller zu anderen Schülern der Kunstgewerbeschule Mainz knüpfte. Mit Peter Thaddäus Kessler (1869–1957), später am Altertumsmuseum in Mainz tätig, verband ihn eine enge Freundschaft.<sup>177</sup> Um 1910 publizierte Kessler einige sehr positive Artikel über Albinmüllers Tätigkeit als Architekt und Entwerfer.<sup>178</sup> Zum Freundeskreis gehörte auch Anton Huber (1873–1939), der 1905 Direktor der Werkkunstschule Flensburg wurde.<sup>179</sup>

In dem von den Freunden gegründeten »Sonnenorden«, in dem sie mittelalterliche Umgangsformen pflegten und sich mit Ritternamen anredeten, rückte sich die Ambivalenz der Zeit aus, denn neben einer dem Historismus

---

172 Vgl. ebd.

173 Ebd., S. 94.

174 Vgl. ebd., S. 91. Für das Winterhalbjahr 1892/93 verzeichnete der Jahresbericht der Kunstgewerbeschule 98 reguläre Schüler sowie 28 »Tagesschüler B« mit reduzierter Stundenzahl, zu denen auch Albinmüller gehörte, vgl. Anonym: *Kunstgewerbeschule des Mainzer Gewerbevereins. Jahresbericht für das Schuljahr 1892/93. Unterrichtsplan für das Schuljahr 1893/94*, Mainz 1893, S. 37 [im Folgenden zitiert als: Kunstgewerbeschule Mainz 1893].

175 Albinmüller 2007, S. 93.

176 Auch Änne genannt, nicht verwandt mit den gleichnamigen Möbelfabrikbesitzern, sondern mit Albinmüllers Wirtsleuten, vgl. ebd., S. 95, 117.

177 Kessler war Trauzeuge bei Albinmüllers Hochzeit 1900, vgl. ebd., S. 25.

178 Vgl. Peter Thaddäus Kessler: »Architekt Albin Müller und seine Bauten auf der Hessischen Landes-Ausstellung 1908 in Darmstadt«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 22 (1908), S. 308–322; Ders.: »Zum Ausbau der »Mathildenhöhe« in Darmstadt«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 26 (1910), S. 247–264; Ders.: »Westerwälder Steinzeug«, in: *Illustrierte Zeitung* (23.02.1911), Nr. 3530, S. 239–241 [im Folgenden zitiert als: Kessler 1911a]; Ders.: »Die Bebauung der Mathildenhöhe in Darmstadt«, in: *Illustrierte Zeitung* (1911), Nr. 3561, S. 524–525; Ders.: »Moderne Eisenkunstguss-Gegenstände nach Entwürfen von Prof. Albin Müller, Darmstadt. Ausgeführt vom Fürstlich Stolberg'schen Hüttenamt, Ilseburg a.h.«, in: *Das Kunstgewerbe* 1 (1913), Nr. 11, o. S. (S. 1–6).

179 Anton Huber war der ältere Bruder von Patriz Huber (1878–1902), einem Gründungsmitglied der Darmstädter Künstlerkolonie. Der Vater Anton Huber (sen.) war seit 1893 Lehrer an der Kunstgewerbeschule Mainz, vgl. Kunstgewerbeschule Mainz 1893, S. 35.

zuzurechnenden Mittelalterromantik<sup>180</sup> traten hier ebenso Aspekte der Lebensreform hervor, wenn Albinmüller sich erinnerte, dass sie den Sonnenbezug gewählt hatten, weil sie »idealen Zielen zustrebten oder zuzustreben vermeinten«<sup>181</sup>. Für die Anhänger der Lebensreform<sup>182</sup> waren Sonne und Licht neben Luft und Wasser die zentralen Orientierungspunkte im Bemühen, durch die Rückwendung zur Natur Heilung oder gar ›Erlösung‹ von den negativen Auswirkungen der Industrialisierung und den sie bedingenden technischen und wissenschaftlichen Fortschritten zu erreichen. Mehrere Elemente in Albinmüllers Biografie weisen ihn auch später als Anhänger lebensreformerischer Ideale aus: Um 1900 überzeugte er seine Frau, Reformkleidung zu tragen, Luftbäder, d.h. Terrassen oder Balkone zum Zweck von Luftkuren, waren fester Bestandteil seiner Wohnbauten, und spätestens in der Zeit des Ersten Weltkrieges stellte er seine Ernährung und die seiner Familie teilweise auf vegetarische Kost um.<sup>183</sup>

In der Absicht, sich finanziell zu verbessern, kündigte Albinmüller 1895 bei Rauch, um ab April des Jahres bei der Möbelfabrik Fritz Hege, einem »Kunstgewerbliche[n] Etablissement für Gesamt-Wohnungs-Einrichtung«<sup>184</sup> in Bromberg (heute: Bydgoszcz, Polen), als »Zeichner und technischer Leiter«<sup>185</sup> zu arbeiten. Hier entwarf er »ganze Schlafzimmereinrichtungen, Speisezimmer und Salons«<sup>186</sup>, dabei galt es, so Albinmüllers Erinnerung, die allerneuesten Moden möglichst schnell, preisgünstig und »effektiv«<sup>187</sup> in Musterzeichnungen umzusetzen. Dass ein solches Vorgehen nicht immer zu den besten Ergebnissen führte, war um 1900 einer der Kritikpunkte der Vertreter der Jugendstilbewegung am bestehenden System der Musterzeichner. So merkte 1899 der Bildhauer und Entwerfer Hermann Obrist (1862–1927) an:

---

180 Schon in der Schulzeit hatte Albinmüller, angeregt durch Romane, mit seinen Klassenkameraden ›Ritterspiele‹ veranstaltet, vgl. Albinmüller 2007, S. 31. Vgl. auch seine »Gralsburg«-Metaphorik beim Turm der Theaterausstellung 1927, siehe Kapitel 7.5.2.

181 Albinmüller 2007, S. 92 (Der Name wurde wohl auch in Anlehnung an den Gründungsort, die Mainzer »Brauerei zur Sonne«, gewählt.).

182 Einen umfassenden Einstieg in die verschiedenen Aspekte der Lebensreform bietet: Kai Buchholz u.a. (Hrsg.): *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*, 2 Bände, Darmstadt 2001.

183 Vgl. Albinmüller 2007, S. 118, 196.

184 Anzeige in *Dekorative Kunst* 1 (1897/1898), Bd.1, Heft 1, o.S.

185 Personal-Bogen 1902.

186 Albinmüller 2007, S. 98.

187 Ebd., S. 97 f.

»[Die Zeichner] kommen sehr jung in das Fabrikgetriebe hinein und haben einfach zu gehorchen. Alle erfinderischen Mucken werden ihnen bald ausgetrieben [...]. Oder aber sie sollen gerade etwas Neues erfinden; es wird ihnen jedoch keine Zeit gelassen, und so skizzieren sie denn flott etwas Pseudomodernes hin, um die Meister zu befriedigen.«<sup>188</sup>

Vielleicht war dies für Albinmüller ein Grund, erneut über Fortbildungsmöglichkeiten nachzudenken. In Frage kam wohl, die Kunstgewerbeschule in München zu besuchen – oder zumindest Kontakt zum dort ansässigen Georg Hirth (1841–1916) aufzunehmen. Dieser war Albinmüller durch die Publikation *Das deutsche Zimmer der Renaissance* (1879/80) und als Mitbegründer der Zeitschrift *Jugend* bekannt.<sup>189</sup> Sogar ein Studium in Paris wurde von ihm nach eigener Aussage in Betracht gezogen.<sup>190</sup> Beides verfolgte er aus nicht näher benannten Gründen nicht weiter, übte sich jedoch weiterhin im Selbststudium: Besonders faszinierte ihn die örtliche Backsteingotik,<sup>191</sup> in dieser Zeit entstanden auch die ersten eigenständigen Raumentwürfe, die einige Jahre später von der *Illustrierten Kunstgewerblichen Zeitschrift für Innendekoration* veröffentlicht wurden.<sup>192</sup>

Ende März 1897 verließ Albinmüller die Firma Hege auf eigenen Wunsch wieder. Im April des Jahres bereiste er mit einem Arbeitskollegen die Ost- und Nordseeküste, um historische Baudenkmäler zu studieren, z.B. in Lüneburg, »wo uns besonders die reichen Rathaussäle und andere Prunkräume aus Spätgotik, Renaissance und Barockzeit stark imponierten, wie auch die reichen Ausstattungen der Kirchen.«<sup>193</sup> Sie übten sich daneben in freien und Detailstudien: »Überall wurde fleißig skizziert, Städteansichten und malerische Winkel, auch ornamentale Details wurden aufgenommen.«<sup>194</sup>

Anschließend hielt er sich kurzzeitig bei seinen Eltern in Dittersbach auf, wo er ebenfalls künstlerische Studien in der Natur, aber auch in den Freiburger und Dresdner Museen betrieb,<sup>195</sup> und reiste dann weiter nach Mainz, zu seiner Verlobten Anna Rauch.

---

188 Hermann Obrist: »Wozu über Kunst schreiben und was ist Kunst?« (Dezember 1899), in: Ders.: *Neue Möglichkeiten der bildenden Kunst. Essays*, Leipzig 1903, S. 1–28, hier: S. 8. Siehe hier Kapitel 4 zu Albinmüllers eigener Lehrtätigkeit.

189 Vgl. Albinmüller 2007, S. 100.

190 Vgl. ebd., S. 101.

191 Vgl. ebd., S. 98.

192 Siehe Kapitel 2.3.1. Die Zeitschrift lief ab 1900 unter dem kürzeren Titel *Innendekoration*.

193 Albinmüller 2007, S. 105 (Weitere Reiseziele waren Stralsund, Rügen, Lübeck, Hamburg und Bremen).

194 Ebd.

195 Vgl. ebd.

Gezwungen sich nach einer neuen Anstellung umzusehen, gelang es Albinmüller dank seiner inzwischen erworbenen Fähigkeiten als Möbelzeichner, eine Position bei der renommierten Kölner Möbelfabrik Heinrich Pallenberg zu erhalten, welche damals der bedeutendste Hersteller für Luxusmöbel im Rheinland war und selbst den internationalen Hochadel belieferte.<sup>196</sup>

Modernen Tendenzen gegenüber war die Möbelfabrik aber ebenso abgeschlossen, für das Kölner Kunstgewerbemuseum schuf man zusammen mit anderen kunstgewerblichen Werkstätten den »Pallenbergsaal« nach Entwürfen Melchior Lechters (1865–1937), einem Vertreter der Jugendstilbewegung.<sup>197</sup> Am 1. August 1897 begann Albinmüller in dieser Firma als »Zeichner für Innen-Architektur«<sup>198</sup>, mit der Aussicht, wie er sich ausdrückte, »mich in meinem Fach ordentlich weiterbilden«<sup>199</sup> zu können. Denn hier umfasste sein Aufgabengebiet Entwürfe für »ganze Inneneinrichtungen mit der dazu gehörigen Bauschreinerei und sonstigen Ausstattungen«<sup>200</sup>, auch zahlreichen Kunstverglasungen, und deckte bereits viele Bereiche der Raumkunst ab, der die Jugendstilbewegung im Bemühen um den neuen Zeitstil die höchste Bedeutung zuwies.<sup>201</sup>

Weiterhin setzte Albinmüller seine eigenen Studien fort und nutzte dafür auch die Kunstbibliothek in Köln. Im Sommer 1899 entschloss er sich, möglicherweise beeinflusst von der Lektüre Julius Langbehns' *Rembrandt als Erzieher* (1890),<sup>202</sup> eine Weiterbildung zum Architekten aufzunehmen. Zu diesem Zweck bewarb er sich an der Unterrichtsanstalt des Berliner Kunstgewerbemuseums für die Architekturklasse von Otto Rieth (1858–1911), dessen seit 1891 erschiene-

196 Vgl. Carl-Wolfgang Schümann: »Zur rheinischen Möbelproduktion im 19. Jahrhundert. Ein Bericht«, in: Eduard Trier, Willy Wyres (Hrsg.): *Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland*, Bd. 5: *Kunstgewerbe*, Düsseldorf 1981, S. 279–285, hier: S. 282.

197 Vgl. ebd.

198 Personal-Bogen 1902.

199 Albinmüller 2007, S. 107.

200 Ebd., S. 109. Bauschreinerei umfasste Möbel, Türen, Fenster, Innenausbau und Treppen.

201 Siehe zum Begriff der Raumkunst Kapitel 1.3.

202 Vgl. Gräfe 2010a, S. 21. Mit den Kölner Freunden hatte Albinmüller einen »Abendkurs« gebildet, in dem man über Fachfragen und Kunst diskutierte. Spätestens hier machte Albinmüller auch Bekanntschaft mit dem »damals sensationelle[n] Buch: »Rembrandt als Erzieher« (Albinmüller 2007, S. 108). Langbehns Schrift erschien erstmals 1890 und erlebte innerhalb von zwei Jahren 41 Auflagen. Seine These war, dass Deutschland zur führenden Kulturation der Welt aufsteigen könne (und müsse), wenn es sich an die altdeutschen Tugenden hielte, die er in Rembrandt verwirklicht sah. Die im Text propagierte Aufstiegshoffnung für aspirierende Künstler hatte bei den Zeitgenossen großen Anklang gefunden. Vgl. Diethart Kerbs: »Kunsterziehungsbewegung und Kulturreform«, in: Kaspar Maase, Wolfgang Kaschuba (Hrsg.): *Schund und Schönheit. Populäre Kultur um 1900*, Köln/Weimar/Wien 2001, S. 378–397, hier: S. 380 f., 385 f.

nen monumentalen historistischen Architekturfantasien wohl Eindruck auf ihn gemacht hatten.<sup>203</sup> Eine Zusage von Rieth veranlasste Albinmüller, die Stellung bei Pallenberg zu kündigen. Als er Rieth in Berlin nicht direkt antraf, entschied er laut seinen Erinnerungen spontan, stattdessen die Dresdner Kunstgewerbeschule zu besuchen, vorgeblich familiären Bindungen folgend.<sup>204</sup>

Man kann allerdings davon ausgehen, dass Albinmüller sehr wohl wusste, dass sich Dresden seit 1897 neben München zu einem wichtigen Zentrum des deutschen Jugendstils entwickelt hatte. Im Mai jenes Jahres hatte er sich wie oben angeführt zeitweise bei seinen Eltern aufgehalten und u.a. Dresdner Museen besucht.<sup>205</sup> Hier boten sich mehrere Gelegenheiten zur Bekanntschaft mit der neuen Stilrichtung und ihren Einflüssen: Die Galerie Ernst Arnold zeigte 1897 umfassend modernes Kunstgewerbe,<sup>206</sup> diese Ausstellung könnte er gesehen haben, sie fand im Juni des Jahres statt.<sup>207</sup> Das Dresdner Kunstgewerbemuseum erwarb regelmäßig Zeugnisse der modernen Richtung und besaß zudem seit den 1880er Jahren eine Abteilung für ostasiatisches, vor allem japanisches Kunstgewerbe, welches eine wichtige Inspirationsquelle für den Jugendstil darstellte.<sup>208</sup> Er hätte zudem die »Internationale Kunstausstellung« in Dresden besuchen können, die am 1. Mai 1897 eröffnet wurde. Anders als in München, wo in jenem Jahr dem neuen Stil nur zwei Zimmer zugestanden wurden, wurde modernes Kunstgewerbe hier in großem Umfang und gleichberechtigt zur Hohen Kunst präsentiert; allerdings überwiegend von ausländischen Ausstellern, darunter erstmals in Deutschland Möbel von Henry van de Velde.<sup>209</sup>

An der Dresdner Kunstgewerbeschule erwartete Albinmüller anders als in Mainz eine reformierte Ausbildung: Die 1875 gegründete Anstalt hatte in den 1890er Jahren unter dem Direktor Carl Graff (1844–1906) früh das Naturstudium

---

203 Vgl. Albinmüller 2007, S. 109. Vgl. z.B.: Otto Rieth: *Skizzen. Architektonische und decorative Studien und Entwürfe von Otto Rieth. Vierte Folge, 30 Blatt Handzeichnungen in Lichtdruck [...]*, Leipzig 1899.

204 Vgl. Albinmüller 2007, S. 110.

205 Vgl. ebd., S. 105.

206 Vgl. Ruth Negendanck: *Die Galerie Ernst Arnold (1893–1951). Kunsthandel und Zeitgeschichte*, Weimar 1998 (Galerien und ihre Geschichte 2), S. 374 (Gezeigt wurden Exponate u.a. von Karl Köpping, Max Läger und der ungarischen Porzellanmanufaktur Zsolnay).

207 Vgl. die Ausstellungsankündigung Anonym: »Ausstellungen und Sammlungen«, in: *Kunst für Alle* 12 (1896/1897), Heft 18 (15.06.1897), S. 292–293, hier: S. 292.

208 Vgl. Haase 1999, S. 47.

209 Unter anderem vom Salon »L'Art Nouveau« des Pariser Kunsthändlers Samuel Bing bezogen, vgl. *Offizieller Katalog der Internationalen Kunstausstellung Dresden 1897*, Dresden 1897, S. 83–87. Vgl. auch: Petra Hölscher: »Dekorative Kunst auf Ausstellungen in Dresden – nur Dekoration?«, in: dies., Alfred Ziffer (Hrsg.): *Jugendstil in Dresden. Aufbruch in die Moderne*, Ausst. Dresden (Dresdner Schloss), Dresden, Wolftratshausen 1999, S. 60–64, hier: S. 60 f.

in den Lehrplan aufgenommen.<sup>210</sup> Seit 1898 lehrte hier mit Karl Groß (1869–1934) zudem ein Vertreter des Münchner Jugendstils.<sup>211</sup> Als einer der ersten hatte dieser z.B. mit einer 1899 auf der »Deutschen Kunstausstellung« in Dresden präsentierten Stuckdecke auf Motive aus dem Mikrokosmos der Natur zurückgegriffen, wie sie seit jenem Jahr von dem deutschen Zoologen Ernst Haeckel (1834–1919) in seinen *Kunstformen der Natur* betitelten Bildwerken publiziert wurden.<sup>212</sup> An der Kunstgewerbeschule erfuhr Albinmüller nach eigener Aussage von Graff und Groß zwar, dass man bei ihm keinen Ausbildungsbedarf mehr sah.<sup>213</sup> Dennoch besuchte er vom 15. Oktober 1899 bis 30. März 1900 halbtags und in den Abendstunden die Malklasse des Historienmalers »Hofrat Donatini«<sup>214</sup>, in der Zeichnen nach lebenden Modellen gelehrt wurde.

Ab Oktober 1899 musste sich Albinmüller neben dem Besuch der Kunstgewerbeschule in Dresden seinen Lebensunterhalt als selbständiger Entwerfer sichern und erinnerte sich, dass er »emsig [...] an Idealentwürfen [arbeitete] und [...] kleinere Privataufträge [erledigte]«<sup>215</sup>. Unter anderem lieferte er Entwürfe für die 1898 gegründeten Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst Schmidt und Müller.<sup>216</sup> Deren Gründer Karl Schmidt (1873–1948), wie Albinmüller ausgebildeter Tischler, hatte sich intensiv mit den Ideen der Kunstgewerbereform auseinandergesetzt und sich bewusst gegen (kunstgewerbegeschulte) Musterzeichner und für die Verwendung von Künstlerentwürfen entschieden.<sup>217</sup> Um eine möglichst weite Verbreitung zu erreichen, sollten diese aber preisgünstig sein. Daher ersetzte Schmidt das übliche Ankaufshonorar

210 Vgl. zur Kunstgewerbeschule Dresden: Klaus-Peter Arnold: *Vom Sofakissen zum Städtebau. Die Geschichte der Deutschen Werkstätten und der Gartenstadt Hellerau*, Dresden 1993, S. 16; Haase 1999, S. 44–46.

211 Vgl. Petra Klara Gamke: *Karl Groß: Tradition als Innovation? Dresdner Reformkunst am Beginn der Moderne*, München 2005 (Illuminationen Bd. 1; zugl. Dissertation Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg 2002), S. 24.

212 Vgl. Paul Schumann: »Die Deutsche Kunst-Ausstellung zu Dresden. Von Mai–Oktober 1899. A. Moderne Zimmer-Ausstattung«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 4 (1899), S. 493–525, hier S. 523. Gamke sieht keine zwingende Beeinflussung Groß' durch Haeckel, vgl. Gamke 2005, S. 142. Haeckels Illustrationen waren ihrerseits in der Formensprache stark von der neuen Jugendstilästhetik beeinflusst, vgl. Olaf Breidbach: »Kurze Anleitung zum Bildgebrauch« (1998), in: Ernst Haeckel: *Kunstformen der Natur–Kunstformen aus dem Meer*, München u.a. 2012 (1899–1904), in: S. 103–115, hier: S. 111.

213 Vgl. Albinmüller 2007, S. 110.

214 Ebd.; vgl. auch Personal-Bogen 1902.

215 Ebd., S. 110.

216 Vgl. Arnold 1993 allgemein zur Firmengeschichte der »Dresdner Werkstätten«. Albinmüller war wohl bis 1902 für Schmidt tätig gewesen, allerdings lassen sich bislang keine Entwürfe nachweisen. Sein Kontakt zur Firma könnte im Anschluss an die »Volksthümliche Ausstellung für Haus und Herd« (Dresden 1899; siehe Kapitel 2.3.4) oder durch Vermittlung von Karl Groß zustande gekommen sein, der bereits als Entwerfer für die Werkstätten tätig war.

217 Vgl. ebd., S. 21.

(für alle Rechte am Entwurf) durch ein Tantiemensystem.<sup>218</sup> Bereits etablierte Künstler wie Henry van de Velde begrüßten dies, da die Künstler so einen Einfluss auf ihre Entwürfe behielten.<sup>219</sup> Für weniger gut gestellte Entwerfer, die auf jedes Honorar voll angewiesen waren, stellte dies jedoch ein Problem dar, was auch Albinmüller feststellen musste:

»Die von Karl Schmidt gegründeten, damals noch in kleinsten Anfängen stehenden  
›Dresdner Werkstätten‹ bezahlten meine Entwürfe schlecht oder gar nicht [...].«<sup>220</sup>

Zur Sicherung des Lebensunterhaltes schien ihm eine Anstellung geeigneter. Im Frühjahr 1900 bewarb er sich erfolgreich auf eine Position als Lehrer an der Kunstgewerbeschule Magdeburg.<sup>221</sup>

---

218 Vgl. ebd., S. 21–25. Vgl. Alfred Ziffer: »Möbelbau in Dresden – Unikat und Serie«, in: Petra Hölscher, Ders. (Hrsg.): *Jugendstil in Dresden. Aufbruch in die Moderne*, Ausst. Dresden (Dresdner Schloss), Dresden/Wolfratshausen 1999, S. 80–89, hier: S. 84 (Die Umsatzbeteiligung betrug 5–10%).

219 Vgl. Henry van de Velde: »Werkstätten für Handwerks-Kunst«, in: *Innendekoration* 13 (1902), S. 153–160, hier: S. 156 f.

220 Albinmüller 2007, S. 112 (Von einer Schweizer Firma sei er gar nicht für seine Entwürfe bezahlt worden.).

221 Siehe dazu hier im Anschluss Kapitel 3.1.

### 2.3 Albinmüllers Weg zu einer modernen Formensprache (1896 bis 1900)

Viele der Jugendstilprotagonisten waren als bildende Künstler mit den Gebrauchsgegenständen in den Formen des Historismus nur als Konsumenten in Berührung gekommen. Mit der Hinwendung zum Kunstgewerbe wechselten sie zugleich die Gattung, was die Erfindung neuer Formen sicher erleichterte, da keine eingeübten Gestaltungsprinzipien überwunden werden mussten. Im Historismus geschulte Entwerfer, wie Albinmüller selbst oder z.B. der Wiener Architekt Joseph Maria Olbrich,<sup>222</sup> mussten hier eine stärkere Transformationsleistung erbringen, woran sich auch Albinmüller erinnerte:

»In diesen sogenannten [historistischen, Anm. d. Verf.] Stilgesetzen befangen, konnten wir freilich zu den im ›Studio‹ hier und da abgebildeten einfachen Möbelformen noch kein richtiges Verhältnis finden.«<sup>223</sup>

Er war durch sein eifriges Selbststudium in der Natur jedoch vermutlich gut eingestellt auf diese neuen Ideen.<sup>224</sup> In seiner Autobiografie beschrieb er, dass er schon zu Beginn der 1890er Jahre in der väterlichen Werkstatt Möbel »nach eigener Phantasie und nach Motiven, wie ich sie draußen gesehen hatte«<sup>225</sup> (also »nach der Natur«) schuf. Zu diesem Zeitpunkt hatten Elemente des historistischen Formenkanon wie »gedrechselte Ziersäulen«<sup>226</sup> und »verkröpfte Kehlstöße[...]«<sup>227</sup> allerdings nicht fehlen dürfen.

Als er Mitte der 1890er Jahre begann sich intensiver eigenen Entwürfen zu widmen, versuchte er, noch im Historismus gefangen, zuerst durch eine Kombination aus romanischen und gotischen Elementen »einen neuen ›deutschen‹ Stil zu ›schaffen‹«<sup>228</sup>. Zwar entwickelte er ab 1898 bereits Entwürfe im modernen Stil für die Wettbewerbe der *Deutschen Kunst und Dekoration*, studierte aber parallel in den Kölner Kirchen und Museen weiterhin »besonders gerne

222 Vgl. Gabriele Kaiser: »Alte Schule, neue Wege. Lehrjahre im Historismus«, 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. 81–89.

223 Albinmüller 2007, S. 99.

224 Vgl. z.B. ebd., S. 12, 20 f. (frühe Malereiversuche), 26 (»Mein Lesehunger und Wissendrang waren groß«), 55.

225 Ebd., S. 66.

226 Ebd.

227 Ebd.

228 Ebd., S. 100.

romanische Formen und Ornamente«<sup>229</sup>. Auch 1899 hatte Albinmüller sich noch nicht klar für eine Stilrichtung entschieden, wie seine Bewerbung bei Rieth an der Berliner Unterrichtsanstalt zeigte, und hing noch am »Zauber romanischer, nordischer und altgermanischer Formen«<sup>230</sup>. In diesem Kontext entstand im Herbst 1899 ein farbiger Entwurf für einen »romanischen Wohnraum eines Kirchenfürsten« [Abb. 5].<sup>231</sup> Die Redaktion von *Kunst und Handwerk*, die den Entwurf 1902/1903 publizierte, hob darin die »reiche Phantasie«<sup>232</sup> hervor. Formal entsprach der Entwurf ganz der Tradition des Interieur-Aquarells, das sich im 19. Jahrhundert zur Darstellung von Raumstrukturen, Farbstimmungen und Beleuchtung etabliert hatte, und auch motivisch ordnete sich die Darstellung in den Historismus ein: Der hallenartige Raum mit Balkendecke, Empore und Rundbogenfenstern war mit diversem Bildschmuck und verschiedenen stilisierten Pflanzenfriesen geschmückt, über dem Kamin eine Ritterturnier-Szene platziert.



Abb. 5:  
Albinmüller: Entwurf zu einem  
romanischen Wohnraum  
eines Kirchenfürsten (Theater-  
dekoration) (1899)

---

229 Ebd., S. 108. Zu den Entwürfen in der *Deutschen Kunst und Dekoration* siehe Kapitel 2.3.2.

230 Ebd., S. 108, 111.

231 In seinen Lebenserinnerungen beschreibt Albinmüller, dass er in seiner Dresdner Zeit einen »großen Idealentwurf eines phantastischen, frühmittelalterlichen Innenraumes, den Raum eines Kirchenfürsten in einem perspektivischen, farbigen Schaubild« geschaffen hatte, vgl. ebd., S. 111, womit wahrscheinlich dieser Entwurf gemeint ist.

232 Vgl. Anonym: »Unsere Bilder«, in: *Kunst und Handwerk* 53 (1902/1903), S. 258.

Der Erkenntnis, dass diese alten Stilformen nicht zum technischen Fortschritt in seinem Alltag passten, schrieb Albinmüller in seinen Lebenserinnerungen die Entscheidung für die modernen Stilformen zu:

*»Allerdings machte ich mir dann doch Vorwürfe, meine Zeit mit derart überlebten Dingen zu verbringen, wie zum Beispiel eine riesige geschmiedete Krone für Kerzenbeleuchtung oder Fackeln- und Kienspanhalter durchzubilden, während draußen, vor meinem Fenster, an dünnem Draht eine elektrische Lampe hing. Nach solchen Erwägungen machte ich im Herzen einen dicken Strich unter alle überholte Stilkunst und wurde bald mit anderen ein entschlossener, eifriger Kämpfer für den neu zu schaffenden Zeitstil [...].«<sup>233</sup>*

Die Aufnahme der neuen Gestaltungsideale schien ihm rasch gelungen zu sein, denn während seiner Anstellung bei Pallenberg in den Jahren 1897 bis 1899 wurden ihm gerade die »Arbeiten zugeteilt, die einen modernen Charakter trugen oder sonst recht liebevoll bearbeitet werden mussten«<sup>234</sup>.

Albinmüllers handwerkliche Ausbildung unterschied ihn von vielen Vertretern des Jugendstils, wie z.B. Peter Behrens oder Richard Riemerschmid, die ein Studium an Kunstakademien absolviert hatten. Zwar sollte sich die frühe Berufserfahrung Albinmüllers für seine spätere Entwurfs- und Lehrtätigkeit als sehr wertvoll erweisen, denn in der praktischen Ausbildung erhielt er (wenn auch in historistischen Stilformen) genau jene Kenntnisse der Materialeigenschaften und Herstellungstechniken, welche nach Überzeugung der Kunstgewerbereformer die Produktgestaltung bedingen sollten. Doch die handwerkliche Herkunft stellte zugleich eine Hürde dar im Bestreben um eine Anerkennung als Künstler der Jugendstilbewegung. Diese schrieb einzig dem Künstler die ästhetische und moralische Führungsrolle zu,<sup>235</sup> denn nur dieser besaß die besondere Kompetenz für das ›Schöne‹,<sup>236</sup> die sich im 19. Jahrhundert eng an den Künstlerstatus gebunden hatte. Um 1900 wurde diese Auffassung noch durch die Rezeption von Friedrich Nietzsche und Julius Langbehn

233 Albinmüller 2007, S. 111.

234 Ebd., S. 109.

235 Vgl. Selle 1977, S. 13, 17; Wolfgang Ruppert: *Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 1998, S. 535. Bereits John Ruskin vertrat diese Auffassung, vgl. Wolfgang Kemp: »Der Luther der Künste. John Ruskin als Theoretiker und Lehrer des Designs«, in: Gerda Breuer (Hrsg.): *Arts & Crafts. Von Morris bis Mackintosh. Reformbewegung zwischen Kunstgewerbe und Sozialutopie*, Darmstadt 1994, S. 47–62, hier: S. 55.

236 Vgl. Wetzel 2000, S. 524.

bestärkt.<sup>237</sup> Sie resultierte aus der in der Renaissance ausgelösten Trennung der so genannten Hohen Kunst von den ›niederen‹ oder ›nützlichen‹ Künsten, in denen vermeintlich ausschließlich mechanische Handgriffe ausgeführt und ›Schönheit‹ nur nach Vorlagen von Künstlern appliziert wurde.<sup>238</sup> Eine wahre Erneuerung des Kunsthandwerks, eine ›Durchdringung‹ mit Schönheit – worauf die Jugendstilbewegung zielte – war damaligen Überzeugungen zufolge daher einzig durch Künstler möglich; deren herausgehobener gesellschaftlicher Status würde es zudem am besten erlauben, sich als Entwerfer gegenüber der Industrie durchzusetzen. So beklagte Cornelius Gurlitt noch 1906 anlässlich der III. Deutschen Kunstgewerbeausstellung in Dresden, dass großer Schaden entstanden sei, weil Fabrikanten lieber anonyme und daher billigere Musterzeichner beauftragten.<sup>239</sup>

Für Albinmüller bedeutete das, wollte er sich an herausgehobener Position in die neue Stilbewegung einbringen, dass er nicht nur die gewohnten historistischen Formen aus dem Repertoire streichen, sondern auch die Transformation zum Künstler vollziehen musste. Denn anders als z.B. der ebenfalls zuerst im Historismus geschulte Olbrich, dessen Beruf Architekt zu den Freien Künsten gezählt wurde, besaß Albinmüller den Status eines angestellten Musterzeichners – und behielt diesen zuerst in den Augen der Rezensenten. So bezeichnete ihn 1899 Paul Schumann in seiner Besprechung der »Volksthümlichen Ausstellung für Haus und Herd« in Dresden als den »Dresdner Zeichner«<sup>240</sup>, und noch 1906 anlässlich der III. Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung in Dresden führten Kritiker gegen Albinmüller den erlernten Tischlerberuf an.<sup>241</sup> Selbst der Darmstädter Erfolg konnte die Herkunft nicht tilgen – als 1911 der Kunstschriftsteller Paul Westheim Albinmüller für einen Vergleich heranzog, umschrieb er ihn als »hausbackene[n] Musterzeichner«.<sup>242</sup>

---

237 Vgl. Ruppert 1998, S. 335, zu Langbehns Künstlerbild siehe ebd., S. 327–339.

238 Vgl. Mundt 1974, S. 13 f. Dies traf bereits auf die 1821 bis 1837 von Christian Peter Wilhelm Beuth (1781–1853) und Karl Friedrich Schinkel (1781–1841) herausgegebenen »Vorlagen für Fabrikanten und Handwerker« zu, die Handwerkern klar von eigenständigen Entwürfen abrieten.

239 Vgl. Gurlitt 1906, S. 105. Der Konkurrenzdruck führte dazu, dass stark auf äußerliche Schönheit bei gleichzeitig billiger Produktion geachtet wurde, auch seitens der Musterzeichner, die solches anboten, vgl. Selle 1977, S. 14.

240 Paul Schumann: »Volksthümliche Ausstellung für Haus und Herd. IV«, in: *Dresdner Anzeiger* 170 (30.12.1899), Nr. 360, S. 24 [im Folgenden zitiert als: Schumann 1899a]. Zur Ausstellung siehe hier Kapitel 2.3.4.

241 Siehe hier Kapitel 3.5.1 (Richard Grauls Kritik zum Trauzimmer).

242 Paul Westheim: »Kunstgewerbe« [Rubrik: Kultur], in: *Sozialistische Monatshefte* o.Jg. (1911), Heft 11, S. 705–708, hier: S. 707.

### 2.3.1 Interieur-Entwürfe 1896/1897

1898 publizierte die Zeitschrift *Innendekoration* zwei Zeichnungen Albinmüllers. Damit trat er erstmals öffentlich als Entwerfer in Erscheinung. Die Bildunterschriften wiesen ihn bereits als ›Architekten‹ (nicht als Musterzeichner) aus. Diese Zeitschrift wurde vom Darmstädter Verleger und Mitinitiator der Künstlerkolonie auf der Mathildenhöhe, Alexander Koch, herausgegeben, einem wichtigen Förderer der Kunstgewerbebewegung und des Jugendstils. Die Veröffentlichungen, mit einem »lächerlich geringen Betrag«<sup>243</sup> vergütet, bedeuteten somit eine erste Anerkennung der eigenständigen künstlerischen Entwurfsleistung Albinmüllers von einem auf moderne Strömungen ausgerichteten Medium. Der erste der beiden Entwürfe war 1896 entstanden und stellte eine zweigeschossige »Moderne Halle in reicher Holzarchitektur« dar [Abb. 6].

Abb. 6:  
Albinmüller: Entwurf für eine  
moderne Halle in reicher Holz-  
Architektur (1896)



Vegetabile Friese und Blumen in der Kunstverglasung lassen einen Einfluss moderner Formensprache erkennen, auch sind die meisten Flächen bereinigt von Zierrat; hier herrscht kein ›horror vacui‹, wie es noch im Historismus üblich gewesen wäre. Nur wenige Teppiche platzierte Albinmüller: in der Leseecke, als Läufer, und zum Schmuck über dem Geländer an der oberen Galerie. Eher romantisch ist allerdings das Supraportenmotiv über der Tür im Obergeschoss bei der Galerie; es zeigte heimkehrende Frauen bei Sonnenuntergang, an Motive

243 Albinmüller 2007, S. 99.

des Dresdner Malers Ludwig Richter (1803–1884) erinnernd. Mit den Rundbogenfenstern, der Holzbalkendecke und den Bildfeldern mit Frauen in angedeuteter Renaissancetracht über dem Eingang sowie dem Raumtyp der ›Halle‹ ist der Entwurf einer typischen Vorstadtvilla des Historismus eng verwandt,<sup>244</sup> wie ein Vergleich mit einer etwas früher im Stil der flämischen Renaissance entworfenen Diele von Otto March (1845–1913) zeigt [Abb. 7]. Der Typ der zweigeschossigen Halle nach englischem Vorbild war in den 1880er und 1890er Jahren ein wichtiger Bestandteil solcher Villen im altdeutschen (d.h. neogotischen oder Neorenaissance-)Stil.<sup>245</sup> Die dafür charakteristischen großen Fenster und die vollflächige Holzverkleidung finden sich auch in Albinmüllers Entwurf.



Abb. 7:  
Otto March: Diele in der Villa Kolbe, Radebeul (1890)



Abb. 8:  
Patriz Huber: Erkerplatz und Kamin-Nische in einem  
Wohnzimmer in deutsch-englischem Charakter  
(publiziert 1898)

---

244 Vgl. Brönner 1982, S. 362.

245 Vgl. Brönner 2009, S. 336–338.

Dass Albinmüllers »Halle« eher konventionell war, zeigt auch der Vergleich mit einem in der gleichen Ausgabe der *Innendekoration* publizierten Entwurf von Patriz Huber (1878–1902) für ein »Wohnzimmer in deutsch-englischem Charakter« [Abb. 8]. Dieser wies eine deutliche Nähe zu den Raumgestaltungen der Arts & Crafts-Bewegung auf, mit Tiermotiven und vegetabilen Friesen ausgestattet und frei von historistischen Stilformen. Mit solchen Entwürfen hatte sich der jüngere Huber als Gründungsmitglied für die Darmstädter Künstlerkolonie empfohlen.

Tatsächlich war Albinmüller zu diesem Zeitpunkt Patriz Huber jedoch durchaus ebenbürtig. Das zeigt die Platzierung beider in einem Entwurfswettbewerb der Zeitschrift *Deutsche Kunst und Dekoration für eine Zimmereinrichtung aus Xylektypom-Möbeln*.<sup>246</sup> Albinmüllers Beitrag – Salon-Möbel mit dem Motto »Deutsch« – wurde der I. Preis und damit ein Preisgeld von 500 Mark zugesprochen,<sup>247</sup> während Patriz Huber für ein Herrenzimmer den II. Preis erhielt.

Der zweite frühe Entwurf Albinmüllers war 1897 entstanden und zeigte in einer »modernen Küchen-Einrichtung« einen üppigen Einsatz von Motiven aus der Tierwelt [Abb. 9], die sich an seitlichen Regal- und Schrankabschlüssen und auf Friesen fanden: küssende Hasen im Türfenster, Eichhörnchen und Katzen an Regal und Büfett, eine Fußbank mit Dackeln, über dem Waschbecken ein Fries mit Fischen; dazu diverse florale Motive. Vielleicht bezog sich darauf Albinmüllers Kommentar in seinen Lebenserinnerungen, er habe einige Interieurs entworfen, »in denen ich neue Ideen und neue, allerdings manchmal ziemlich wilde Formen zu bringen suchte.«<sup>248</sup>

---

246 Vgl. Jean Buyten: »Wettbewerb-Entscheidung im 3. Einschalteten Preis-Ausschreiben [...]«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 4 (1899), S. 378 f. Xylektypom bezeichnete eine Bearbeitungstechnik für Holz, wobei durch chemische und mechanische Verfahren weichere Fasern an der Oberfläche entfernt wurden, so dass die Maserung deutlicher hervortrat. Siehe das folgende Kapitel 2.3.2 ausführlicher zu Albinmüllers Beteiligung an den Entwurfswettbewerben der *Deutschen Kunst und Dekoration*.

247 Er konnte zudem noch die tatsächlichen Werkzeichnungen zur Produktion der Möbel ausführen und wurde auch hierfür entlohnt. Vgl. Albinmüller 2007, S. 108. Abbildungen des Entwurfs sind bislang nicht bekannt.

248 Ebd., S. 98.



Abb. 9:  
Albinmüller: Entwurf zu einer  
modernen Küchen-Einrichtung  
(1897)

Hier ist der Verzicht auf historistische Stilformen auffällig. Der Entwurf schien auch großen Gefallen bei der *Innendekoration* gefunden zu haben, denn er wurde 1900 noch einmal als Titelvignette für Heft 10 benutzt.<sup>249</sup> Humoristisch aufgefasste Tierfiguren finden sich im Übrigen später noch in den Entwürfen Albinmüllers für Gusseisen.<sup>250</sup>

### 2.3.2 Teilnahme an den Wettbewerben der *Deutschen Kunst und Dekoration* 1898/1899

In den Jahren 1898/1899<sup>251</sup> beteiligte sich Albinmüller rege an den Entwurfs-Wettbewerben der Zeitschrift *Deutsche Kunst und Dekoration*,<sup>252</sup> welche ebenfalls vom Darmstädter Verleger Alexander Koch herausgegeben wurde und ein wichtiges Sprachrohr für den Jugendstil war. Albinmüller selbst war Abonnent dieser Zeitschrift, dies ergibt sich aus den Teilnahmeregeln der Wettbewerbe.<sup>253</sup>

Solche Wettbewerbe waren sehr gut geeignet, um sich als Entwerfer bekannt zu machen und die eigenen Fähigkeiten zu beweisen. Auch war eine

249 Vgl. *Innendekoration* 11 (1900), Heft 10, Abb.S. 153.

250 Siehe Kapitel 3.6.2.

251 Siehe Anhang, Kapitel 9.1.

252 Ausführlich zum Programm der Wettbewerbe vgl. Alexander Koch: »Unser Programm«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 1 (1897/1898), Heft 1, o. S. Siehe auch: Sigrid Randa: *Alexander Koch. Publizist und Verleger in Darmstadt. Reformen der Kunst und des Lebens um 1900*, Worms 1990 (Manuskripte zur Kunstwissenschaft in der Wernerschen Verlagsgesellschaft 28; zugl. Dissertation Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg 1987), S. 124–139.

253 Eine Teilnahme war nur Abonnenten der Zeitschrift möglich. Vgl. Randa 1990, S. 127.

Übernahme der Entwürfe durch Firmen möglich.<sup>254</sup> Dass es sich um ernstzunehmende Konkurrenzen handelte, ist nicht nur mit der Bedeutung der Zeitschrift begründet, sondern lässt sich ebenso an den Juroren und Mitbewerbern ablesen: So saß in einer Ausscheidung zu Kachelöfen im Juli 1899 u.a. ein Gründungsmitglied der Darmstädter Künstlerkolonie, Joseph Maria Olbrich, in der Jury,<sup>255</sup> in einem Wettbewerb für Sitzmöbel gehörte der Direktor der Frankfurter Kunstgewerbeschule, Ferdinand Luthmer (1842–1921), dem Preisgericht an.<sup>256</sup> Die Konkurrenten Albinmüllers waren Architekten, Maler, Bildhauer oder Lehrer von Kunstgewerbeschulen; unter ihnen mit dem bereits erwähnten Patriz Huber ein weiteres Gründungsmitglied der Darmstädter Künstlerkolonie, Gertrud Kleinhempel (1875–1948),<sup>257</sup> die wenig später äußerst erfolgreiche Entwürfe für die Dresdner Werkstätten fertigte, sowie der Bildhauer Konrad Hentschel (1872–1907),<sup>258</sup> der u.a. für seine wegweisenden Jugendstil-Dekore für die Meissener Porzellanmanufaktur bekannt wurde.

Die ersten Wettbewerbsbeiträge bezeugten noch Albinmüllers stilistische Herkunft im Historismus. In der Ausschreibung für eine »Garnitur Sitz-Möbel« wurde ihm einer der drei II. Preise für den Entwurf »Mizy« [Abb. 10] zugesprochen (ein I. Preis war aufgrund fehlender herausragender Einsendungen nicht vergeben worden).<sup>259</sup> Albinmüllers Lösung für die geforderten Sitzmöbeltypen (Schreibsessel, Klavierstuhl, Speisezimmerstuhl, Hocker) wirkt konventionell, zeichnete sich jedoch durch ein modern aufgefasstes, naturalistisch-figuratives Dekor zum Thema »Schlange und Apfel« auf den Rücken- und Armlehnen aus, variiert für jedes Sitzmöbel.

Die Konzentration von Ornamenten an den Verbindungsstellen, der Einsatz von Girlanden und konisch zu einem Vierkantabschluss zulaufende Beine gehö-

254 Vgl. z.B. die »Wettbewerb-Entscheidung IX«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 2 (1898), S. 468: »Die Geschäftsstelle dieser Zeitschrift erklärt sich bereit, Ankäufe von Entwürfen zu vermitteln.«, Vgl. auch Randa 1990, S. 129.

255 Vgl. Redaktion und Verlag der Zeitschrift [...]: »Wettbewerbsentscheidung IX der ›Deutschen Kunst und Dekoration‹ zum 5. Juli 1899«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 5 (1899/1900), S. 43–45, hier: S. 44 (Albinmüller erhielt in dieser Ausschreibung den II. und III. Preis). Vgl. zur Zusammensetzung der Jury auch Randa 1990, S. 127 f.

256 Vgl. Die Redaktion der Zeitschrift [...]: »Wettbewerb-Entscheidung IV der ›Deutschen Kunst und Dekoration‹ zum 5. März 1898«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 2 (1898), S. 281–287, hier: S. 281. Zu Albinmüllers Beitrag »Mizy« siehe hier weiter unten.

257 Vgl. Redaktion und Verlag der Zeitschrift [...]: »Wettbewerbsentscheidung IX der ›Deutschen Kunst und Dekoration‹ zum 5. Juli 1899«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 5 (1899/1900), S. 43–45, hier: S. 45 (ebenfalls betr. Kachel-Öfen). Ausführlich zu G. Kleinhempel: Gerhard Renda (Hrsg.): *Gertrud Kleinhempel. 1875–1948. Künstlerin zwischen Jugendstil und Moderne*, Bielefeld 1998 (Schriften der Historischen Museen der Stadt Bielefeld 12).

258 Vgl. Redaktion und Verlag der Zeitschrift [...]: »Wettbewerb-Entscheidung VI der ›Deutschen Kunst und Dekoration‹ zum 5. April 1899«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 4 (1899), S. 438–440, hier: S. 440 (betr. Pianinos).

259 Vgl. Die Redaktion der Zeitschrift [...]: »Wettbewerb-Entscheidung IV der ›Deutschen Kunst und Dekoration‹ zum 5. März 1898«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 2 (1898), S. 281–287.

ren jedoch noch zum Neostil des ›Louis XVI‹, ebenso wie die – allerdings per Ausschreibung vorgegebene – holzsichtige Verwendung von deutschem Nussbaum.<sup>260</sup> Der Stil ›Louis XVI‹, in Deutschland nach einem typischen Zierelement auch ›Zopfstil‹ genannt, kennzeichnete die Übergangsphase vom Rokoko zum Klassizismus in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Charakteristisch waren begradigte, kannelierte Stuhlbeine, rechteckige Rückenlehnen und kleine Polsterauflagen auf den Lehnen. Ebenfalls noch deutliche Züge dieser Stilrichtung trugen Albinmüllers Beiträge zu den Wettbewerben für Polstermöbel [Abb. 11] und Pianinos.<sup>261</sup>



Abb. 10:  
Albinmüller: Entwurf für eine  
Sitz-Garnitur »Mizy« (1898)



Abb. 11:  
Albinmüller: Entwurf für eine  
Sitz-Garnitur »Glück Auf« (1898)

260 Vgl. Rainer Haaff: *Prachtvolle Stilmöbel. Historismus in Deutschland und Mitteleuropa*, Leopoldshafen 2012, S. 242.

261 Vgl. Redaktion und Verlag der Zeitschrift [...]: »Wettbewerb-Entscheidung X der ›Deutschen Kunst und Dekoration‹ zum 5. September 1898. (Ursprünglich 5. August 1898.)«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 3 (1898/1899), S. 98–102, Abb. S. 184 (Sitzgarnitur »Glück Auf«, II. Preis); Redaktion und Verlag der Zeitschrift [...]: »Wettbewerb-Entscheidung VI der ›Deutschen Kunst und Dekoration‹ zum 5. April 1899«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 4 (1899), S. 438–440, Abb. S. 580 f. (Pianinos: »Rühr mich nicht an«, II. Preis; »Marterkasten«, lobende Erwähnung).

Ein Flurfensterentwurf von 1898 bewies hingegen eine klare Orientierung hin zu einer modernisierten Formensprache [Abb. 12]. Als zentrales Motiv hatte Albinmüller ein Schiff mit geblähten Segeln auf bewegter See dargestellt, symmetrisch angeordnete Brandungswellen füllten die Seitenfenster. Den unteren Bildbereich nahmen kunstvoll verschlungene Baumwurzeln ein, die zugehörigen Baumkronen in gleicher Manier die oberen Fensterflächen. Die Jury lobte an dem phantasievollen Entwurf die »technisch wie künstlerische[...] Vollendung [des] im oberen Theil ornamental gestaltete[n] Blattwerk[s]«<sup>262</sup> und die »vorzügliche[...] Farbgebung«<sup>263</sup> des Schiffs, »das sich aufs glücklichste von dem gestirnten Himmel abhebt«<sup>264</sup> und vergab den I. Preis.

Sowohl der Titel »Fragezeichen am Halbmond« als auch die maurischen Bögen der Seitenfenster verweisen auf exotische Einflüsse. Die seitliche Brandung ist eng verwandt der »Großen Welle« (um 1831) von Katsushika Hokusai (1760–1849), dem damals am stärksten rezipierten japanischen Künstler. Albinmüller nahm hier das Stilphänomen des Japonismus auf, welches seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die moderne europäische Kunst beeinflusste. Es ist gut möglich, dass er die Grafik von Hokusai kannte. Diese war u.a. im Dezember 1897 in der *Dekorativen Kunst* abgebildet gewesen, im Zusammenhang mit einer Ausstellung japanischer Holzschnitte in der Arnoldschen Kunsthandlung in Dresden [Abb. 13].<sup>265</sup>

Aus dem Verzicht auf Binnenzeichnung und der Konzentration auf die Lokalfarben und Umrisslinien kann ebenfalls eine Verwandtschaft zum damals äußerst populären japanischen Holzschnitt herausgelesen werden. Allerdings ergab sich diese Ästhetik auch durch das in der Wettbewerbsaufgabe vorgegebene »[f]arbige[...] Kathedralglas ohne Bemalung in Bleifassung«<sup>266</sup>.

---

262 Redaktion und Verlag der Zeitschrift [...]: »Wettbewerb-Entscheidung IX der ›Deutschen Kunst und Dekoration‹ zum 5. Juli 1898«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 2 (1898), S. 467 f., hier: S. 467.

263 Ebd.

264 Ebd.

265 Vgl. G.: »Dresden« [Rubrik: Korrespondenzen], in: *Dekorative Kunst* 1 (1897/1898), S. 136–137, hier: Abb. S. 136. Vgl. auch: Negendanck 1998, S. 84–86, 374. Die Ausstellung selbst hat Albinmüller wahrscheinlich nicht gesehen, da sie erst am Jahresende 1897 stattfand, als er in Köln bei Pallenberg tätig war (vgl. die Ausstellungsankündigung Anonym: »Ausstellungen und Sammlungen«, in: *Kunst für Alle* 13 [1897/1898], Heft 4 [19.11.1897], S. 62–63, hier: S. 62.). 1897 hatte auch das Königliche Kupferstichkabinett in Dresden eine Ausstellung japanischer Farbdrucke veranstaltet, vgl. Negendanck 1998, S. 85.

266 Redaktion und Verlag der Zeitschrift [...]: »Wettbewerb-Entscheidung IX der ›Deutschen Kunst und Dekoration‹ zum 5. Juli 1898«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 2 (1898), S. 467 f., hier: S. 467.

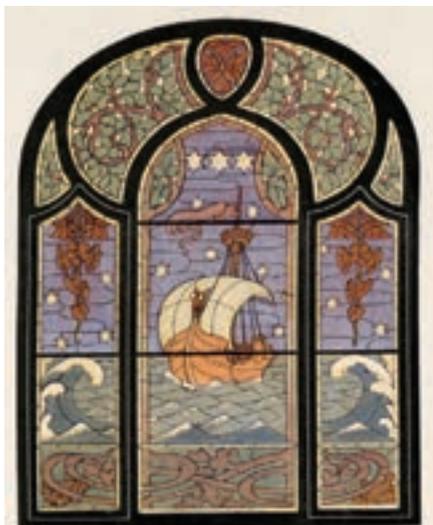


Abb. 12:  
Albinmüller: Entwurf für ein Flur-Fenster:  
»Fragezeichen am Halbmond« (1898)



Abb. 13:  
Katsushika Hokusai:  
Die große Welle vor der Küste bei Kanagawa,  
aus der Serie »36 Ansichten des Fuji«  
(um 1831) (Abbildung aus dem 1. Band der  
*Dekorativen Kunst* 1897)

Der Verzicht auf eine Binnenzeichnung bei Kunstverglasungen wurde von führenden Ratgebern zur Wohnungseinrichtung empfohlen. Laut Jacob von Falke würde eine Binnenzeichnung das Fenster zu sehr als eigenständiges Kunstwerk kennzeichnen; die Aufgabe von Kunstverglasungen aber sei es, den Raum nur zu dekorieren und vor dem Gesamteindruck zurückzutreten.<sup>267</sup>

Für Garderobentwürfe [Abb. 14], die zu einem der Wettbewerbe 1899 entstanden, wählte Albinmüller eine noch deutlichere Jugendstil-Formsprache. In der großen Menge der Zusendungen gehörten seine Beiträge mit zu denen, die die Redaktion zu den »künstlerisch wertvolle[n] und zweckmässige[n] Ar-

<sup>267</sup> Vgl. Jacob von Falke: *Die Kunst im Hause. Geschichtliche und kritisch-ästhetische Studien über die Decoration und Ausstattung der Wohnung*, 5. vermehrte Aufl., Wien 1883, S. 284 f.

beiten«<sup>268</sup> zählte. In der runden, geschwungenen Linienführung und den floral-vegetabilen Ornamenten des Modells »Colonia« finden sich Einflüsse der französisch-belgischen Ausprägung des Jugendstils. Es wurde mit dem I. Preis ausgezeichnet, weil der Entwurf die beste Eignung für eine alltägliche Benutzung zeigte. Gefallen haben mag aber auch der zurückhaltende Einsatz des Dekors: Stilisierte Mohnkapseln bildeten die mittlere Bekrönung sowie die seitlichen oberen Abschlüsse, darüber hinaus schmückten nur einige stilisierte Blumenranken den Entwurf. Das Modell »Agrippina«, welches nur einen geteilten III. Platz erhalten hatte, hingegen wies verschiedene Drachennotive auf, zum Teil von nordischer Volkskunst inspiriert.

Abb. 14:  
Albinmüller: Entwürfe für Garderoben-Gestelle  
»Colonia« (oben) und »Agrippina« (unten)  
(beide 1899)



268 Redaktion und Verlag der Zeitschrift [...]: »Wettbewerb-Entscheidung IV der ›Deutschen Kunst und Dekoration‹ zum 5. Februar 1899«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 4 (1899), S. 379–382, hier: S. 381.

In seinen Lebenserinnerungen spielte Albinmüller den Erfolg seiner Wettbewerbs-Beiträge herunter, es seien »nur Kleinigkeiten«<sup>269</sup> gewesen; tatsächlich kam aber bei allen bekannten Teilnahmen immer mindestens einer seiner eingereichten Entwürfe auf einen der ersten drei Plätze.<sup>270</sup>

### 2.3.3 Eigenständige Entwürfe für Kunstgewerbe um 1900

Die Wettbewerbs-Beiträge für die *Deutsche Kunst und Dekoration* umfassten mit Möbeln und Elementen der Inneneinrichtung Objekte, mit denen Albinmüller aus seinem Berufsalltag vertraut war. Doch schnell weitete er seine Entwurfstätigkeit auf weitere Bereiche des Kunstgewerbes aus, u.a. wandte er sich direkt zwei Gebieten zu, die die neue Stilbewegung als besonders wichtig herausgehoben hatte: Flachmuster, etwa für Teppiche, und Beleuchtungskörper.<sup>271</sup>

Die Elemente des Teppichentwurfs von 1899 [Abb. 15] – ein Busch, dessen verschlungene Wurzeln und Äste den Randbereich füllten, eine Blumenranke und ein Vogelzug – waren stark abstrahiert und durch Betonung der Konturen und Verzicht auf illusionistische Tiefenwirkung und Schatten zu zweidimensionalen Motiven gewandelt. Ein starker Kontrast zwischen den hellen Schattierungen der Bildmotive und dem dunklen Hintergrund hob die Flächigkeit noch hervor – Gestaltungsprinzipien, die der asiatischen Kunst entstammten. Die Mittelfläche freizulassen, war für Albinmüller selbst ein wichtiger Grundsatz für Teppichentwürfe, wie er drei Jahre später anlässlich eines Vortrags über »Moderne Textilkunst« betonte.<sup>272</sup> Die Linienführung insbesondere des Blattwerks bezeugt eine deutliche Nähe zu den Flachmustern von Paul Bürck (1878–1947) [Abb. 16], einem Gründungsmitglied der Darmstädter Künstlerkolonie. Dessen Einfluss ist bei Albinmüller noch bis 1904 spürbar.<sup>273</sup>

---

269 Albinmüller 2007, S. 108.

270 Siehe hier im Anhang das Verzeichnis der Wettbewerbs- und Ausstellungsbeiträge, Kapitel 9.1. Zum Wettbewerb für die Garderobengestelle gab es z.B. insgesamt 39 Einsendungen, vgl. Redaktion und Verlag der Zeitschrift [...]: »Wettbewerb-Entscheidung IV der ›Deutschen Kunst und Dekoration‹ zum 5. Februar 1899«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 4 (1899), S. 379.

271 In Beleuchtungskörpern sah Wilhelm Bode schon 1896 ein wichtiges Betätigungsfeld für »das moderne Kunstgewerbe«, vgl. Bode 1901, S. 75 f.

272 Zusammen mit Paul Lang (1877–1937) im Magdeburger Kunstgewerbeverein gehalten, vgl. Anonym: »Aus der Provinz. Magdeburg, 25. Januar. [...] Kunstgewerbeverein«, in: *Magdeburgische Zeitung* (26.01.1902), Nr. 46, 2. Beilage.

273 Siehe Kapitel 3.2.1 und 3.2.3. Schon von Fritz Schmalenbach erkannt, vgl. Schmalenbach 1935, S. 120.

Sachlich und reduziert in der Ornamentik gestaltete Albinmüller um 1900 eine Petroleum-Deckenleuchte [Abb. 17]. Der Lampenschirm bestand aus vier trapezförmigen Scheiben in sehr hellem Farbton und einem mehrfarbigen Abschluss mit einem stilisierten Blumenmotiv, der die Leuchtquelle verdeckte.

Die Redaktion der *Innendekoration* befand den Entwurf für »einfach, gediegen und durch Verwendung farbiger Gläser zur Abdämpfung der unteren Strahlung sehr zweckentsprechend«<sup>274</sup>, bescheinigte Albinmüller aber eine »gewisse [...] Kühnheit«<sup>275</sup> aufgrund der kantigen Form. Gegen die damals populären, der Natur entlehnten geschwungenen Linienführungen musste diese tatsächlich puristisch gewirkt haben.

Abb. 15:  
Albinmüller: Entwurf zu einem Teppich (1899)



Abb. 16:  
Paul Bürck: Entwurf für eine Stickerei  
(publiziert 1899/1900)



Wie neu Albinmüllers Formensprache war, zeigt der Vergleich mit einem ebenda publizierten Gas-Glühlicht-Kronleuchter von Josef Pfaffenmayer (1866/1867–1930) [Abb. 18]. Zwar war dessen Motivik der Natur entlehnt, starre Symmetrie und die Kronen- bzw. Haubenform lassen ihn jedoch aus heutiger Sicht konventioneller erscheinen (die eigentliche Beleuchtungstechnik hingegen war fortschrittlicher als bei Albinmüllers Petroleum-Lampe).

274 Anonym: [Joseph Pfaffenmeier], in: *Innendekoration* 12 (1901), S. 108.

275 Ebd.

Die Sachlichkeit, die den Lampen-Entwurf auszeichnete, prägte auch Albinmüllers Hauptwerk dieser frühen Phase, seinen Beitrag zur Dresdner »Volksthümlichen Ausstellung für Haus und Herd« (1899), der im Folgenden eingehender betrachtet wird.



Abb. 17:  
Albinmüller: Hänge-Lampe (um 1900),  
Ausführung Böhme & Klauen, Dresden



Abb. 18:  
Josef Pfaffenmayer: Kronleuchter für Gas-Glühlicht  
(publiziert 1901)

### 2.3.4 Das »Dresdner Zimmer« 1899/1902

Ausstellungen waren ein wichtiges Mittel der neuen Stilbewegung, einem breiten Publikum die Vorteile ihrer Ideale und Zielsetzungen vorzuführen, zugleich boten sie Künstlern eine wichtige Plattform für ihre Entwürfe. Albinmüllers – erfolgreiches – Ausstellungsdebüt geschah im regionalen, aber nicht unbedeutenden Rahmen. Während seines ersten Vorsprechens bei Karl Groß an der Kunstgewerbeschule in Dresden im Oktober 1899 riet ihm dieser zur Teilnahme an der bevorstehenden »Volksthümlichen Ausstellung für Haus und Herd«, <sup>276</sup> die vom 25. November 1899 bis zum 7. Januar 1900 stattfinden sollte. Groß war nicht nur selbst mit einer Reihe von Entwürfen an der Ausstellung beteiligt, sondern gehörte auch zur Jury der Ausstellung. <sup>277</sup>

Deren Leitgedanke war »dem minder bemittelten Bürgerstande einfache Einrichtungen [...] in gediegener und geschmackvoller Ausführung vorzuführen [...]«. <sup>278</sup> Erstmals wurde damit bei einer deutschen Ausstellung gezielt die Unterschicht bedacht. <sup>279</sup> 1895 waren dieser Bevölkerungsgruppe immerhin 44% der deutschen Bevölkerung zuzuordnen; sie schloss Kleinbauern, Handwerker, aber auch untere Beamte ein. <sup>280</sup> Die Begleitpublikation zur Ausstellung enthielt »zehn Gebote fürs deutsche Heim«, in denen Ferdinand Avenarius (1856–1923), Begründer der Zeitschrift *Der Kunstwart* und des »Dürerbundes«, <sup>281</sup> einfache Regeln zur zweckmäßigen aber zugleich individuellen und schönen Wohnungseinrichtung gab. <sup>282</sup>

---

276 Vgl. Albinmüller 2007, S. 110.

277 Vgl. Petra Klara Gamke: »Der Kunstgewerbler Karl Groß«, in: Petra Hölscher, Alfred Ziffer (Hrsg.): *Jugendstil in Dresden. Aufbruch in die Moderne*, Ausst. Dresden (Dresdner Schloss), Dresden/Wolfratshausen 1999, S. 51–59, hier: S. 52.

278 Paul Schumann: »Volksthümliche Ausstellung für Haus und Herd in Dresden«, in: *Dekorative Kunst* 3 (1900), Bd. 5, S. 135.

279 Vgl. Arnold 1993, S. 33.

280 Vgl. Werner Conze: »Das deutsche Kaiserreich 1871–1918. Wirtschaftlich-soziale Bedingungen«, in: Ekkehard Mai, Hans Pohl, Stephan Waetzold (Hrsg.): *Kunstpoltik und Kunstförderung im Kaiserreich. Kunst im Wandel der Sozial- und Wirtschaftsgeschichte*, Berlin 1982, S. 15–33, hier: S. 24.

281 Vgl. zu Kunstwart und Dürerbund: Rüdiger vom Bruch: »Kunstwart und Dürerbund«, in: Diethart Kerbs, Jürgen Reulecke (Hrsg.): *Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880–1933*, Wuppertal 1998, S. 429–438.

282 Vgl. Avenarius 1899 (1. »Richte dich zweckmäßig ein!«, 2. »Zeige Dich in Deiner Wohnung, wie Du bist!«, 3. »Richte Dich getrost nach Deinen Geldmitteln ein!«, 4. »Vermeide alle Imitationen!«, 5. »Gieb Deiner Wohnung Leben!«, 6. »Du sollst nicht pimpeln!«, 7. »Fürchte Dich nicht vor der Form!«, 8. »Fürchte Dich nicht vor der Farbe!«, 9. »Strebe nach Ruhe!«, 10. »Führe auch freie Kunst in dein Heim!«).

Die Entwürfe wurden teilweise über Preisausschreiben ausgewählt und dann an sächsische Firmen zur Ausführung übergeben. Gesucht wurden Einrichtungen für

*»eine einfache bürgerliche Wohnung, bestehend aus Wohn- und Schlafzimmer sowie Küche im Gesamtpreise von nicht über 750 Mark, ferner eine vollständige Wohnungseinrichtung für Minderbemittelte für höchstens 400 Mark, ein einfaches Schlafzimmer im Preise bis zu 200 Mark«<sup>283</sup>*

Diese Preisvorgaben wurden allerdings stark kritisiert, da sie kaum den Mitteln der Zielgruppe entsprachen, die selbst durch Abzahlung nur schwerlich eine Wohnungseinrichtung für 750 Mark erwerben könnten, wenn ihr Jahreseinkommen nur knapp darüber lag.<sup>284</sup> Dessen ungeachtet wurde die »Haus und Herd«-Ausstellung ein großer Erfolg. Innerhalb der ersten zwei Wochen kamen bereits 100.000 Besucher.<sup>285</sup>

Albinmüller gelang es, sich mit seinem Entwurf für ein »Wohnzimmer in schulischem Kiefernholz, mahagoniartig gebeizt, zum Preise von 300 Mark«<sup>286</sup> an die Preisvorgabe zu halten. Sein Beitrag gehörte nicht nur zu den für eine Ausführung ausgewählten Beiträgen, er und der Hersteller Bernhard Göbel, ein Freiburger Kunsttischler,<sup>287</sup> wurden auch ausgezeichnet: Albinmüller erhielt ein Diplom, Göbel die Sächsische Staatsmedaille.

Den Abbildungen zufolge bestand das Möbelensemble aus Aufsatzkommode, Standspiegel, Sofa, Ausziehtisch, und Stühlen [Abb. 19, 20]. Laut Katalog gehörte ein kleiner Nähtisch, mit 28 Mark gesondert berechnet, ebenfalls dazu [Abb. 20 rechts].<sup>288</sup> Komplettiert wurde die Aufstellung durch eine von Albin-

---

283 Schumann 1899/1900, S. 135.

284 Vgl. Ernst Zimmermann: »Die volksthümliche Ausstellung für Haus und Herd in Dresden«, in: *Kunst und Handwerk* 50 (1899/1900), S. 145–153, S. 148. Ein ebenfalls zur Ausstellung stattfindendes Ausschreiben bezügl. Haushaltsplänen ging von drei verschiedenen Einkommensklassen aus, die zwischen 800 und 2200 Mark an Wirtschaftsgeld zur Verfügung hatten, vgl. Anonym: *Für Haus und Herd. Erinnerungsblätter an die volksthümliche Ausstellung für Haus und Herd in Dresden 1899*, Dresden 1899, S. 12 [im Folgenden zitiert als: *Erinnerungsblätter 1899*].

285 Vgl. Carl Meissner: »Deutsche Volkskunst auf der volksthümlichen Ausstellung für »Haus und Herd« (Dezember 1899) in Dresden«, in: *Innendekoration* 11 (1900), S. 25–37, hier: S. 27.

286 *Erinnerungsblätter 1899*, S. 23 (Nr. 8).

287 Vgl. ebd., Anzeigenteil, S. 15: »Bau-, Möbel- u. Kunst-Tischlerei [...]. Grösstes Lager nur solid gearbeiteter stilvoller Möbel. Lieferung completer Zimmereinrichtungen und Braut-Ausstattungen nach den neuesten Entwürfen unter Garantie. Lieferung für In- und Ausland.«

288 Vgl. ebd., S. 23.

müller entworfene »künstlerisch empfundene Tapete«<sup>289</sup>, wie Paul Schumann 1899 in der Ausstellungsbesprechung im *Dresdner Anzeiger* betonte. Eine Abbildung der Tapete ist nicht bekannt, aber laut Schumann war sie einfarbig mit einem Ornamentfries gestaltet. Albinmüller strebte also bereits eine Präsentation im Sinne der Raumkunst, der zentralen Gattung der Jugendstilbewegung, an. Die anderen Aussteller hatten ihre Einrichtungen ebenfalls mit Tapeten ausgestattet,<sup>290</sup> um die Wirkung ihrer Möbel in einem realen Wohnumfeld darzustellen.

Abb. 19:  
Albinmüller: Wohnzimmer-Möbel (so genanntes »Dresdner Zimmer«), hier Büfett und Standspiegel (Volksthümliche Ausstellung für Haus und Herd, Dresden 1899)



Abb. 20:  
Albinmüller: Möbel aus dem »Dresdner Zimmer« (Entwurf 1899, Sekretär ergänzt für die 1. Internationale Ausstellung für moderne dekorative Kunst, Turin 1902)



289 Schumann 1899a.

290 Vgl. ebd.

Albinmüllers Formgebung hatte sich seit den Entwürfen für die Wettbewerbe der *Deutschen Kunst und Dekoration* weiter versachlicht. Die Möbel wiesen keine historistischen Elemente mehr auf und zeigten schlichte, zum Teil zierliche Formen. Astartige Verstrebungen bei den Tischbeinen belegen den Versuch zur Entwicklung einer Formensprache aus dem Pflanzenwuchs heraus. Tatsächlich hob Albinmüller selbst an seinem Entwurf die »Betonung der Materialechtheit, Sachlichkeit und Zweckdienlichkeit, frei von damals allgemein noch üblichen Stilmachbildungen«<sup>291</sup> hervor. Zwar war die der Reformbewegung so wichtige Materialechtheit durch die mahagoniartige Beize nicht ganz gegeben. Carl Meissner fand dennoch in Albinmüllers Entwurf die Vorgaben der Ausstellung erfüllt; so sah er »die Gestalt dieser Möbel [...] verständig auf ihrer konstruktiven Grundform mit sorgfältiger Berücksichtigung ihres Zweckes aufgebaut.«<sup>292</sup> Auch wenn er die »künstlerische Phantasie«<sup>293</sup> als nicht sehr stark einschätzte und die Blumenbekrönung als überflüssig empfand, hob er abschließend lobend hervor: »Die Linien dieser Stücke – ich nenne namentlich den Spiegel und den Schrank – haben Leben, und das ist viel und selten.«<sup>294</sup> Für Meissner war ein lebendiger Entwurf gleichgesetzt mit Aufrichtigkeit,<sup>295</sup> eine Eigenschaft, die den Vertretern des Jugendstils wichtig war.

Der Rezensent für *Kunst und Handwerk*, Ernst Zimmermann, hob hingegen die Zierlichkeit der Möbel heraus und stellte fest, dass es Albinmüller gelungen sei, gerade durch die Mahagonibeize zu zeigen, dass Möbelgestaltung »für wenig Geld und ohne Unsolidität auch elegant sein kann.«<sup>296</sup> In seinem bereits erwähnten Bericht für den *Dresdner Anzeiger* lobte Paul Schumann die gelungene Verbindung von sinnvoller Konstruktion und ansprechender Formgebung, auch sei das Sofa unter allen Beiträgen das Bequemste.<sup>297</sup>

Nicht nur ideell, auch wirtschaftlich wurde die Ausstellungsteilnahme für Albinmüller und Göbel zum Erfolg, denn die Möbel wurden von der Ausstellungsleitung angekauft und zur Verlosung gegeben, auch wurden sie mehrfach nachbestellt.<sup>298</sup> Aus Korrespondenz und Rechnung zu einer dieser Nachbestel-

---

291 Albinmüller 2007, S. 111.

292 Meissner 1900, S. 35.

293 Ebd.

294 Ebd.

295 Vgl. ebd., S. 31.

296 Zimmermann 1899/1900, S. 151.

297 Vgl. Schumann 1899a.

298 Vgl. Albinmüller 2007, S. 111.

lungen geht hervor, dass Ausführungen in Eiche, Nussbaum und Mahagoni möglich waren. Dazu wurden verschiedene Beizen angeboten; die Sitzflächen der Stühle konnten gepolstert, mit Rohrgeflecht oder Leder ausgestattet werden.<sup>299</sup>

Laut den Recherchen des Kunsthistorikers Alfred Ziffer hatte Albinmüller noch zwei weitere Zimmereinrichtungen für die Ausstellung entworfen, einen »Salon in echtem Nussbaum« und ein »Schlafzimmer in echter Eiche mit Mahagonifüllungen«, ebenfalls von Bernhard Göbel ausgeführt, die allerdings nicht prämiert wurden.<sup>300</sup> Die Zusammenarbeit mit Göbel blieb noch bis 1909 bestehen.<sup>301</sup>

Auch Karl Groß beurteilte Albinmüllers Wohnzimmer als vorbildlich und wählte es 1902 für die Beschickung der »1. Internationalen Ausstellung für moderne dekorative Kunst« in Turin aus, die bedeutendste Ausstellung für das Kunstgewerbe des Jugendstils. Groß war hierfür als Arbeits-Kommissar für Sachsen beauftragt und griff aufgrund einer nur kurzen Vorbereitungszeit auf bereits vorhandene Arbeiten zurück.<sup>302</sup>

Gezeigt wurde Albinmüllers »Dresdner Zimmer« innerhalb der Räume mit Zimmereinrichtungen der Dresdner Werkstätten.<sup>303</sup> Für diese Ausstellung war das Ensemble anscheinend noch um einen Sekretär [Abb. 20 links] erweitert worden, er findet sich zumindest nicht auf den Abbildungen von 1899/1900. In Form und Schmuck noch stärker reduziert, hatte Albinmüller hier Meissners oben angeführte Kritik an der Blumen-Bekrönung berücksichtigt. Es fehlen auch die seitlichen Zierbeschläge an den Türen, die Schubladen hatten schlichtere Knäufe erhalten und der untere Teil war nicht ausgewölbt, sondern plan. Die obere Schmuckkante korrespondiert dennoch zur 1899 entstandenen Kommode und an der Schublade wurden die gleichen Beschläge benutzt. Zusammen u.a. mit den Möbeln von Gertrud und Erich Kleinhempel gehörte Albinmüllers Beitrag in Turin laut dem Rezensenten Leopold Gmelin zu den »Räume[n], die unseren deutschen Wohnverhältnissen, wie sie dem besseren Mittelstand angepaßt sind, durchaus entsprechen.«<sup>304</sup> Hier konnten sich

299 Vgl. Brief von Bernhard Göbel, Freiberg i.S. an Herrn Riecke, Schwachhausen, 28.06.1900. Die Staatsmedaille zierte Göbels Briefkopf.

300 Vgl. Ziffer 1999, S. 81. Ziffers Angaben gehen auf einen Kostenvoranschlag in Privatbesitz von 1900 zurück, siehe ebd., Anm. 10.

301 Vgl. Ernst Schur: »Kunst und Mode«, in: *Dekorative Kunst* 12 (1908/1909), Bd. 17, S. 265–272, hier: Abb. S. 272.

302 Vgl. Leopold Gmelin (Schriftleitung): *Erste internationale Ausstellung für moderne Dekorative Kunst in Turin 1902*, München 1902, S. 11, 89; Gamke 2005, S. 59 f.

303 Vgl. Gmelin 1902, S. 28, 61.

304 Gmelin 1901/1902, S. 303.

Albinmüller und Bernhard Göbel, mit einer Silbermedaille ausgezeichnet,<sup>305</sup> innerhalb einer Konkurrenz einer ganz anderen Stufe behaupten als noch 1899 in Dresden: Unter den ausstellenden Entwerfern fanden sich mit Behrens und Olbrich Mitglieder der Darmstädter Künstlerkolonie sowie Mitbegründer der Münchner Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk: Bruno Paul und Bernhard Pankok (1872–1943). Das Zimmer wurde schließlich noch einmal in Magdeburg ausgestellt und auch dort sehr positiv besprochen.<sup>306</sup>

---

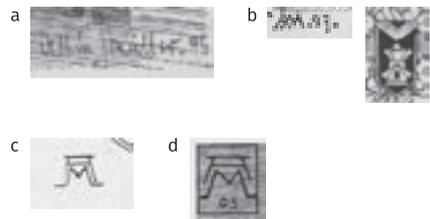
305 Vgl. Albinmüller 2007, S. 123.

306 Vgl. ebd.

## 2.4 Zeichen der Künstlerpersönlichkeit: Signatur und Künstlername

Dass Albinmüller sich schon zu diesem Zeitpunkt als Künstler-Entwerfer verstand, zeigt die Signatur, zu der er in der zweiten Hälfte der 1890er Jahre fand. Eine solche Signatur mit gutem Wiedererkennungswert kennzeichnete Entwürfe als authentische Arbeit eines selbstbewussten Künstlerindividuums<sup>307</sup> und grenzte sie damit von den Produkten der anonymen Musterzeichner der Kunstindustrie ab. Die endgültige Grundform hatte Albinmüller bereits im Februar 1899 herausgearbeitet, also noch vor dem Debüt auf der Dresdner »Haus und Herd«-Ausstellung Ende desselben Jahres.

Abb. 21:  
Albinmüller: Signaturen 1896–1903  
(a: 1896; b: 1897; c: 1899; d: 1903)



War der erste bekannte Entwurf von 1896, eine »Moderne Halle« [Abb. 6], noch mit Vor- und Nachname signiert [Abb. 21a], so war Albinmüller ein Jahr später bei einem »Küchen-Entwurf« [Abb. 9] auf der Suche nach einer charakteristischen Darstellungsweise: Er verkürzte seinen Namen auf die ligierten Initialen und setzte seinen Nachnamen in Form einer Mühle bildlich um [Abb. 21b]. Die Mühle verwendete Albinmüller 1899 noch einmal bei dem Garderoben-Entwurf »Agrippina« [Abb. 14 unten], jedoch schien diese Form der Signatur zu aufwändig, beim gleichzeitig entstandenen Garderoben-Entwurf »Colonia« [Abb. 14 oben] fand Albinmüller zur von da an geltenden Form der übereinandergestellten Initialen [Abb. 21c], wobei die Schenkel des A auf den Serifen des M standen, später häufig von einem Quadrat umrahmt [Abb. 21d].<sup>308</sup>

307 Vgl. Wetzel 2000, S. 495.

308 Vgl. Franz Goldstein, Ruth Kähler (Hrsg.): *Monogramlexikon 1. Internationales Verzeichnis der Monogramme bildender Künstler seit 1850*, 2. Aufl., durchges. und ergänzt von Ruth und Hermann Kahler, Berlin 1999, Nr. 1254–1256.

Die Ähnlichkeit zum Monogramm Albrecht Dürers (1471–1528) wird Albinmüller in der Entscheidung für diese Variante bewusst gewählt haben. Um 1900 sahen viele in Dürer die ideale Verkörperung einer Verbindung von Kunst und Kunsthandwerk und somit ein Vorbild für eine zu schaffende nationale Kultur nach den Idealen der Jugendstilbewegung.<sup>309</sup>

In seiner Generation war das von Albinmüller gewählte Monogramm recht eindeutig. Nur der italienische Maler und Grafiker Alberto Martini (1876–1954) verwendete seine Initialen ebenfalls übereinandergestellt – versah allerdings das A (statt das M) mit Serifen und benutzte als Umrahmung einen Kreis.<sup>310</sup> Martini hatte zwar auch Illustrationen für die Zeitschrift *Jugend* angefertigt, war aber vor allem als surrealistischer Maler in Erscheinung getreten, im Tätigkeitsbereich beider Künstler gab es also kaum Überschneidungen.

Neben einer charakteristischen Signatur gilt ein Pseudonym oder ein Künstlernamen als Kennzeichen für eine zielgerichtete Selbstinszenierung als Künstler.<sup>311</sup> Für seinen Künstlernamen entschied sich Albinmüller erst 1917, als er sich erfolgreich als Mitglied der Darmstädter Künstlerkolonie auf der Mathildenhöhe etabliert hatte.<sup>312</sup>

---

309 Vgl. Ruppert 1998, S. 526.

310 Vgl. Goldstein/Kähler 1999, Nr. 1195–1197.

311 Vgl. Wetzel 2000, S. 501.

312 Siehe auch Anm. 3 (Kapitel 1).

## 2.5 Fazit

Die Basis für Albinmüllers Weg zum Künstler-Entwerfer bildete eine gründliche Ausbildung zum Kunsttischler, Musterzeichner und Innenarchitekten in der Möbelindustrie des Historismus, welche nahezu ausschließlich in der Praxis und durch Selbststudium erfolgte. Seine Erfahrungen aus der Möbelproduktion prägten sein Material- und Formverständnis entscheidend; zugleich hatte ihm die eigene Berufstätigkeit auch deutlich die Unzulänglichkeiten der historistischen Stilpraxis (z.B. das unhinterfragte Befolgen von Moden) vor Augen geführt.

Seinem Aufstiegswillen zum Künstler-Entwerfer kam die Publikationstätigkeit der Jugendstilbewegung entgegen: Die *Innendekoration* veröffentlichte seine Einsendungen von Interieur-Entwürfen. Die zahlreichen Prämierungen in den Wettbewerben der *Deutschen Kunst und Dekoration* belegen Albinmüllers Anerkennung durch die Jugendstilbewegung.

In der Abfolge dieser Wettbewerbsbeiträge lässt sich deutlich die Wandlung seiner Formensprache vom Historismus zum Jugendstil nachvollziehen, anfänglich zum Teil noch an französischen Vorbildern orientiert. Zeichen seines eigenen Selbstverständnisses als Künstler ist seine bereits 1899 gefundene Künstlersignatur mit ihrer klaren Reminiszenz an den bedeutenden Renaissance-Künstler Albrecht Dürer.

Einen wichtigen Förderer in dieser frühen Phase fand Albinmüller in dem Bildhauer und Kunstgewerbler Karl Groß an der Kunstgewerbeschule in Dresden. Dessen Empfehlung und Wirken war es mit zu verdanken, dass Albinmüller mit seinem »Dresdner Zimmer« an der »Volksthümlichen Ausstellung für Haus und Herd« 1899 in Dresden und der »1. Internationalen Ausstellung für moderne dekorative Kunst« in Turin 1902 teilnahm. Dieses zugleich preisgünstig und qualitativ voll gestaltete Möbelensemble wurde auf beiden Ausstellungen ausgezeichnet.

Konzentriert zeigt das »Dresdner Zimmer« Albinmüllers Formensprache um 1900: Es stellt sich als eigenständige künstlerische Erfindung dar, geprägt von einer starken Fokussierung auf Form und Material, unter großer Zurückhaltung applizierter Schmuckformen. Diese Gestaltungsprinzipien sollten auch in den kommenden Jahren seine Entwürfe kennzeichnen, wobei sich sein Tätigkeitsbereich – wie hier durch Teppich- und Lampenentwurf bereits angedeutet – zunehmend auf große Bereiche des Kunstgewerbes und der Raumkunst ausdehnte.



Abb. 22:  
Albinmüller: Illustration (1903)

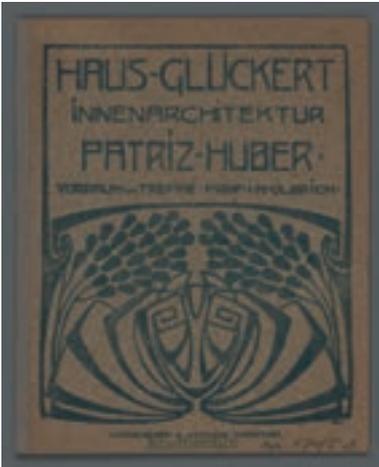


Abb. 23:  
Patriz Huber: Titel des Katalogs »Haus-  
Glückert« (zur Ausstellung »Ein Dokument  
deutscher Kunst«, Darmstadt 1901)

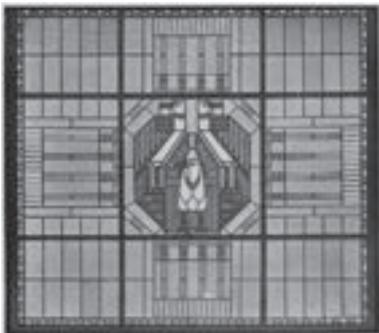


Abb. 24:  
Albinmüller: Kunstverglasung (1906),  
Ausführung Wilh. Duchrow, Magdeburg