

## 5 Mitglied der Darmstädter Künstlerkolonie – Raumkunst und Kunstgewerbe der Jahre 1906 bis 1914

Im Gegensatz zur Lehrtätigkeit an der Kunstgewerbeschule Magdeburg ließen Albinmüller die Aufgaben in den Großherzoglichen Lehrateliers der Künstlerkolonie in Darmstadt ausreichend Zeit für eine eigene Entwurfstätigkeit. Er selbst schilderte, dass ihm »die Stille und Ruhe, die ich anfänglich im beruflichen Leben hier vorfand, fremd und bänglich«<sup>726</sup> waren. So nutzte er zu Jahresbeginn 1907 die Möglichkeit, eine Studienreise nach England zu unternehmen, die ihn nach London, Cambridge und Oxford, aber auch zu verschiedenen Adelsschlössern führte. »Es waren vielseitige und starke Eindrücke, die ich da sammelte«, <sup>727</sup> erinnerte er sich später.

Die Berufung zum Mitglied der Darmstädter Künstlerkolonie bedeutete für den damals 35-Jährigen eine sehr hohe Wertschätzung seiner Fähigkeiten als Künstler-Entwerfer. Seine Hoffnungen auf ein harmonisches Zusammenarbeiten der Mitberufenen, wozu – wie im vorigen Kapitel geschildert – gerade auch die Lehrateliers beitragen sollten, zerschlugen sich allerdings recht schnell:

*»Ich hatte in weltfremder, idealistischer Auffassung von einer harmonischen Künstlergemeinde, von reger gegenseitiger Anregung, von einem Eintreten füreinander geträumt, und ich sah mit Trauer, daß sich davon nichts in der realen Welt verwirklichen ließ. Künstler sind mehr als andere Menschen Individualisten.«<sup>728</sup>*

Davor hatte ihn bei seiner Ankunft Joseph Maria Olbrich gewarnt, der seinerseits selbst ab 1907 kein Vorankommen mehr in Darmstadt für sich sah.<sup>729</sup>

Davon unbeirrt jedoch trug Albinmüller mit seinem umfangreichen Schaffen und seinen wichtigen Beiträgen zu den Ausstellungen der Künstlerkolonie in den Jahren 1908 und 1914 entscheidend zum Geschick und zur Außenwirkung der Kolonie bei. Nach dem frühen Tod Olbrichs im August 1908 übernahm er dessen führende Rolle und die Position des Architekten auf der Mathildenhöhe. Nach den ersten Erfolgen mit den temporären Bauten zur Hessischen Landesausstellung 1908 begann er als Architekt aktiv tätig zu werden und erhielt in den Folgejahren zahlreiche Aufträge für private Villenbauten sowie den Erwei-

---

726 Albinmüller 2007, S. 144.

727 Ebd., S. 145.

728 Ebd., S. 144 f.

729 Vgl. ebd., S. 150; Ulmer 1990, S. XLVII.

terungsbau für das Sanatorium Dr. Barner, Braunlage.<sup>730</sup> 1911/1912 konnte er sein eigenes Wohnhaus am Nikolaiweg 12 auf der Mathildenhöhe verwirklichen.<sup>731</sup> Neben zahlreichen Raumeinrichtungen, für Ausstellungszwecke und private Auftraggeber entstanden »kunstgewerbliche Arbeiten aller Art«<sup>732</sup>. Gerade letztere standen im Einklang mit den Idealen des 1907 gegründeten Werkbunds, dessen Mitglied Albinmüller 1908 wurde.

Mit dem Wechsel nach Darmstadt veränderte sich Albinmüllers Formsprache hin zu neoklassizistischen Tendenzen und exklusiveren Ausstattungen. Einerseits war dies Ausdruck eines gesteigerten Selbstbewusstseins durch seinen Aufstieg von der Position eines Lehrers an einer Kunstgewerbeschule zum Mitglied der von der Reformbewegung in ihrer Vorbildrolle nach wie vor hoch angesehenen Künstlerkolonie auf der Mathildenhöhe sowie einer zunehmenden Orientierung an einer gehobeneren Kundschaft. Andererseits folgte er damit Tendenzen, die die Reformbewegung in jenen Jahren allgemein charakterisierte. Im Folgenden wird diese Neuausrichtung zuerst knapp umrissen, um sie anschließend anhand ausgewählter Beispiele aus Albinmüllers Raumkunst und Kunstgewerbe innerhalb seines Schaffens nachzuvollziehen und seine eigenen Charakteristiken herauszuarbeiten.

---

730 Siehe zum Sanatorium Kapitel 6.

731 Vgl. Gräfe 2010a ausführlich zur Architektur Albinmüllers.

732 Albinmüller 2007, S. 165.

## 5.1 Neuausrichtung der Reformbewegung: Neoklassizismus

Die von der Jugendstilbewegung propagierten Gestaltungsprinzipien Sachlichkeit, Material- und Zweckgerechtigkeit allein würden nicht mehr genügen, um eine »echte und in ehrlichem Geist gestaltete Umgebung [zu schaffen, die] unsere ganze Lebenshaltung und Lebensanschauung beeinflussen wird«<sup>733</sup> schrieb der Kritiker und Schriftsteller Ernst Schur 1910 in der Zeitschrift *Die Wohnungskunst*. Er bezog sich damit auf die oftmals als zu kalt und einfach empfundenen Schöpfungen, die die Jugendstilkünstler in den Jahren bis zur Dresdner Kunstgewerbe-Ausstellung 1906 hervorgebracht hatten. Schur kam zur Erkenntnis: »Die höhere Idee ist die Wohnlichkeit, die Schönheit der Erscheinung [...]«<sup>734</sup>.

Bis dahin galten vor allem die Formgebung und das Ornament als bestimmend für die künstlerische Qualität und Wertigkeit eines Gegenstandes, das Material durfte möglichst einfach sein. Das Ornament war jedoch seit der Jahrhundertwende von ausschließlich am Absatz interessierten Herstellern in Kunstgewerbe und -industrie in einem für die Vertreter der Jugendstilbewegung nicht mehr akzeptablen Maß zu billigem ›Modekitsch‹ verarbeitet worden. Den Ausweg im fortgesetzten Ringen um einen der Zeit angemessenen Stil sah man nun in der Rückkehr zu gehobenen Materialien, einer Konzentration auf die Formgebung sowie handwerklich qualitativvoller Ausführung.<sup>735</sup>

Bereits ab 1904 kristallisierte sich aus dieser Tendenz, insbesondere in der Raum- und Möbelkunst, der Neoklassizismus bzw. das Neobiedermeier heraus und verdrängte ab 1906 zunehmend die Ästhetik des Jugendstils.<sup>736</sup> In der Abgrenzung zu den Neo-Stilen des Historismus betonten die Vertreter dieser Bewegung jedoch, dass eine direkte Übernahme historischer Entwürfe nicht das Ziel sei, sondern die Bildung neuer Formen und Dekore im Rückgriff auf die alten Gestaltungsprinzipien und Ideale. An diesem Punkt bestand Kontinuität zu den Idealen des Jugendstils, da nach wie vor die Beachtung des Verwendungszwecks sowie der gut bedachte Einsatz von Ornamentik eine wichtige Rolle spielte.

733 Ernst Schur: »Die neue Raumkunst«, in: *Die Wohnungskunst. Das bürgerliche Heim* 2 (1910), S. 337–338, 358–360, hier: S. 337.

734 Ebd., S. 358.

735 Vgl. z.B. die Argumentation von Karl Groß: »Der Schrei nach dem Ornament«, in: *Dekorative Kunst* 15 (1911/12), Bd. 20, S. 137–150.

736 Vgl. Hans Ottomeyer, Alfred Ziffer: *Möbel des Neoklassizismus und der Neuen Sachlichkeit. Katalog der Möbelsammlung des Münchner Stadtmuseums*, New York 1993, S. 16.

Als einer der ersten hatte der Kunstschriftsteller Josef August Lux (1871–1947) in der Zeitschrift *Hohe Warte* das neue Vorbild mit dem Aufsatz »Biedermeier als Erzieher« propagiert und kurz darauf das Vorlagenwerk *Von der Empire- zur Biedermeierzeit* publiziert.<sup>737</sup> Den eigentlichen Durchbruch erfuhr der Neoklassizismus jedoch erst 1908 mit der Publikation des Bildwerks »Um 1800« durch den Architekten Paul Mebes (1872–1938), das im Titel klar den Bezugszeitraum nannte,<sup>738</sup> und die Ausstellung »München 1908«, eine umfassende Kultur- und Gewerbeschau der bayerischen Hauptstadt. Einer der Hauptvertreter des Neoklassizismus wurde Bruno Paul.

Kennzeichen der neuen Stilrichtung war eine Betonung der klassischen Abfolge von Sockel, Fläche, Fries und Gesims – auch im Aufbau der Möbel, die zudem oft additiv aus einzelnen stereometrischen Körpern, z.B. Kubus, Zylinder, zusammengesetzt waren. Ihre Umriss- und die Zierelemente waren von den geometrischen Grundformen Quadrat, Raute, Oval und Kreis bestimmt. Ornamente wurden oft in schwarz abgesetzt. Die Aufwertung der Handwerkskunst schlug sich u.a. in einer reicheren Intarsienausstattung nieder, bevorzugte Materialien waren Mahagoni, Marmor und Bronze sowie edle Obsthölzer.<sup>739</sup> Materialsurrogate, die mit dem Historismus verbunden wurden, lehnten auch die Vertreter des Neoklassizismus strikt ab.

Durch die Rückkehr zu gewohnten Formen und Materialien kam dieser neue Stil einem breiteren Geschmack entgegen als der Jugendstil, wie der Kunsthistoriker Hans Ottomeyer 1992 festgestellt hat.<sup>740</sup> Denn für viele galt im Bereich der Möbelkunst nach wie vor die französische Kunsttischlerei des 18. Jahrhunderts als vorbildlich. Der Neoklassizismus bot Konsumenten, die einen modernen Geschmack zum Ausdruck bringen wollten, hier eine Alternative zum Historismus, der nach wie vor parallel weiter Bestand hatte.

---

737 Vgl. Josef August Lux: »Biedermeier als Erzieher«, in: *Hohe Warte* 1 (1904), S. 145–155. Lux publizierte kurz darauf auch eine Bildpublikation: Ders.: *Von der Empire- zur Biedermeierzeit. Eine Sammlung charakteristische Möbel u. Innenräume auf 54 Tafeln*, 4. Aufl., Stuttgart 1919. Die erste Auflage erschien um 1906.

738 Vgl. Paul Mebes (Hrsg.): *Um 1800. Architektur und Handwerk im letzten Jahrhundert ihrer traditionellen Entwicklung*, 2 Bände, München 1908; hier wird im Folgenden aus der 2. Auflage, bearbeitet von Walter Curt Behrendt, München 1918, zitiert.

739 Vgl. Ottomeyer/Ziffer 1993, S. 16, 18.

740 Vgl. Hans Ottomeyer: »Bruno Paul und die andere Moderne«, in: Alfred Ziffer (Hrsg.): *Bruno Paul. Deutsche Raumkunst und Architektur zwischen Jugendstil und Moderne*, München 1992, S. 105–110, hier: S. 110 (»moderater Reformstil, der die gesellschaftlichen Konventionen wahr«). Ausführlich zum gesellschaftlichen Phänomen des Neobiedermeier siehe: Thomas Heyden: *Biedermeier als Erzieher. Studien zum Neubiedermeier in Raumkunst und Architektur 1896–1910*, Weimar 1994 (zugl. Dissertation Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn 1993).

Albinmüller selbst hatte 1909 den Vorsatz geäußert, neue Gestaltungslösungen auf Basis alter, bewährter Entwurfstraditionen zu schaffen – aber »ohne Zutat überlieferter Formen«<sup>741</sup>. Doch auch in seine Formensprache floss nach dem Wechsel zur Darmstädter Künstlerkolonie die neue Stilrichtung des Neoklassizismus ein, und gelegentlich finden sich unter seinen Entwürfen typische Stilzitate des Biedermeier wie das Quadrat mit eingeschriebenem Rautenornament in der Verglasung am Aufsatz einer 1908 entstandenen Heizkörperverkleidung [Abb. 108].<sup>742</sup> Dieses setzte Bruno Paul häufiger ein [Abb. 109].<sup>743</sup>

Klassizistische Säulenelemente verwandte Albinmüller für das 1911/1913 von ihm geschaffene Dreikönigs-Denkmal für die Stadt Frauenstein im Erzgebirge [Abb. 110].<sup>744</sup> Die Säulenstümpfe verliehen durch ihre Proportionen dem Denkmal eine heroische Monumentalität – zugleich griffen sie eine typische Symbolik der Erinnerungskultur des 18. Jahrhunderts auf.

---

741 Albinmüller 1909, S. 14.

742 Vgl. auch einen Schrank Albinmüllers in einem Damen-Wohnzimmer: Hans Dietrich Leipheimer: »Albin Müller«, in: *Wohnungskunst. Das bürgerliche Heim* 3 (1911), S. 69–83, hier: S. 77.

743 Dieses Motiv geht seinerseits auf die Zeit um 1800 zurück, z.B. sichtbar an einer Stuhllehne im erwähnten Vorbilderwerk von Lux, vgl. Lux 1919, Tafel 6.

744 Vgl. Albinmüller 2007, S. 65; Gräfe 2010a, S. 266. Vom Militärverein Frauenstein in Auftrag gegeben, zu Ehren der letzten drei Könige von Sachsen: Albert (1828–1902), Georg (1832–1904) und dem damals amtierenden Friedrich August III. (1865–1932).



Abb. 108:  
Albinmüller: Warte-Raum für das Fürstenbad  
Bad Nauheim (Hessische Landesausstellung  
für freie und angewandte Kunst 1908)



Abb. 109:  
Bruno Paul: Herrenzimmer (Räume für die  
Große Berliner Kunstausstellung 1907)



Abb. 110:  
Albinmüller: Dreikönigsdenkmal, Frauenstein  
im Erzgebirge (1911/1913)

## 5.2 Raumkunst der Jahre 1908 bis 1910

Albinmüller richtete sich von nun an mit seiner Raum- und Möbelkunst verstärkt an eine gehobene Kundschaft, wie er 1909 selbst schrieb: »Nicht die Sucht originell zu sein und zu wirken, sondern der Wille, dem an einen gewissen Lebensgenuß gewohnten, vermögenden Besitzer ein Heim zu bauen, schuf die Werke.«<sup>745</sup> Darin unterschied er sich z.B. von Richard Riemerschmid und Bruno Paul, die parallel zu den Aufträgen für eine kaufkräftigere Gesellschaftsschicht auch »Maschinen-« bzw. Typenmöbel für weniger betuchte Haushalte mit den Dresdner Werkstätten entwickelten (ab 1907 »Deutsche Werkstätten« als Vereinigung mit den Münchner »Werkstätten für Wohnungseinrichtung«).<sup>746</sup>

### 5.2.1 Die Hessische Landesausstellung für freie und angewandte Kunst 1908

Die »Hessische Landesausstellung für freie und angewandte Kunst« 1908 wurde mit dem Anliegen veranstaltet, die Erfüllung des Gründungsgedankens der Künstlerkolonie im neunten Jahr ihres Bestehens zu überprüfen – d.h. das einheimische Gewerbe durch moderne Entwürfe der Kolonienmitglieder zu befruchten. Um »über die hessische Kunstleistung der Gegenwart einen Überblick zu ermöglichen«<sup>747</sup>, stand die Teilnahme allen in Hessen geborenen oder wohnenden Künstlern, Herstellern und Unternehmern offen. Konkreter Anlass für die ursprünglich schon für 1907 geplante Ausstellung war die Übergabe des Hochzeitsturmes auf der Mathildenhöhe, eine Stiftung Darmstadts zu Ehren der zweiten Eheschließung des Großherzogs Ernst Ludwig im Jahr 1905. Den Entwurf hierfür wie für das ebenfalls für die Ausstellung neu errichtete Ausstellungsgebäude hatte Joseph Maria Olbrich geschaffen. Aber auch alle neuberufenen Mitglieder der Künstlerkolonie, d.h. Albinmüller, Jobst, Kleukens, Riegel und Beyer trugen mit zahlreichen Entwürfen zur Ausstellung bei und engagierten sich im dafür gegründeten Kunstausschuss.<sup>748</sup>

745 Albinmüller 1909, S. 15.

746 Vgl. z.B. Sonja Günther: »Typenmöbel von Bruno Paul«, in: Eckhard Siepmann (Hrsg.): *Kunst und Alltag um 1900. Drittes Jahrbuch des Werkbund-Archivs*, Lahn-Gießen 1978, S. 265–277; Alfred Ziffer, Christoph de Rentiis (Hrsg.): *Bruno Paul und die Deutschen Werkstätten Hellerau*, Dresden 1993.

747 Wilhelm Schölermann: »Einleitung«, in: Geschäftsleitung (Hrsg.): *Illustrierter Katalog der Hessischen Landesausstellung für freie und angewandte Kunst Darmstadt 1908*, Darmstadt 1908, S. 6–7, hier: S. 6.

748 Vgl. Geschäftsleitung (Hrsg.): *Illustrierter Katalog der Hessischen Landesausstellung für freie und angewandte Kunst Darmstadt 1908*, Darmstadt 1908, S. 3 f. [im Folgenden zitiert als: *Illustrierter Katalog 1908*]. Siehe Kapitel 4.2 zu den Neuberufungen 1906/1907.



Abb. 111:  
Albinmüller: Entwurf für das Ausstellungs-  
gebäude für angewandte Kunst zur  
Hessischen Landesausstellung für freie  
und angewandte Kunst 1908 (1907)

Im Zuge der Vorbereitungen erhielt Albinmüller erstmals die Gelegenheit, sich als Architekt zu beweisen, nachdem er den Wettbewerb für das temporär zu errichtende Ausstellungsgebäude für angewandte Kunst für sich entscheiden konnte [Abb. 111].<sup>749</sup> Als Ergebnis oblag ihm die Gestaltung »alle[r] zu diesem Gebäudekomplex gehörenden baulichen und gärtnerischen Anlagen sowie das im Platanenhain zu errichtende Restaurationsgebäude«<sup>750</sup> und das Gebäude für Architektur.<sup>751</sup> Die Bauten wiesen bereits die typischen Elemente der sich von nun an entwickelnden Architektur Albinmüllers auf, d.h. stereometrische Grundkörper mit neoklassizistisch geprägtem Bauschmuck.

Zusätzlich zu der freien Kunst, die im Ausstellungsgebäude Olbrichs gezeigt wurde, und der angewandten Kunst im Bau Albinmüllers bildete die »Kleinwohnungskunst« mit einer Reihe von Arbeiterwohnungen einen besonderen Schwerpunkt der Ausstellung,<sup>752</sup> an dem Albinmüller sich allerdings – anders als Olbrich – nicht beteiligte.

Neben den oben genannten Gebäuden und Anlagen sowie einzelnen Möbeln, Textilien und Gebrauchsgegenständen schuf Albinmüller für diese Ausstellung insgesamt 20 komplett eingerichtete Innenräume [Abb. 112, 113], darunter einen Musiksaal (Raum 47), Räume für das damals im Bau befindliche Fürstenbad in Bad Nauheim (Räume 56 bis 59) und die Richter-Bibliothek (Raum 19 [Abb. 163]) für das Großherzogliche Justizgebäude in Mainz, die vermutlich den einzigen staatlichen Auftrag in seinem Werk darstellte. Hinzu kamen einige

---

749 Im Vorfeld war es im Kunstausschuss über Mängel im Ausschreibungsverfahren zu einem Zerwürfnis gekommen, so dass Albinmüller sich zuerst ganz zurückziehen wollte. »Dann sagte ich mir aber, daß das nicht gerade der Zweck meiner Berufung sei, mich grollend in die Ecke zu verziehen.« (Albinmüller 2007, S. 147) Stattdessen beteiligte er sich erfolgreich am Wettbewerb, Mitglied in der Jury war unter anderem Olbrich gewesen, vgl. Gräfe 2010b, S. 379.

750 Albinmüller 2007, S. 147. Die Gebäude ausführlicher von Gräfe besprochen, vgl. Gräfe 2010a, S. 61–75.

751 Vgl. Illustrierter Katalog 1908, S. 64.

752 Beabsichtigt war – anscheinend nach dem Vorbild des »Arbeiterdorfes« auf der III. Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung in Dresden 1906 – »die Lieferung des praktischen Nachweises, daß auch beim Bau kleiner Häuser und deren innerer Einrichtung künstlerischem Empfinden ohne besondere Kosten Rechnung getragen werden kann« (Ebd., S. 82).



Abb. 112:  
Hessische Landesausstellung 1908, Gebäude für angewandte Kunst, Grundriss Erdgeschoss;  
Legende zu den Räumen  
Albinmüllers: 19: Richter-Bibliothek, 38, 43: Ruheräume, 45: Herrenzimmer, 46: Damenzimmer, 47: Musiksaal, 56: Fürstenbad, 57: Ankleide, 58: Bad, 59: Dienerzimmer

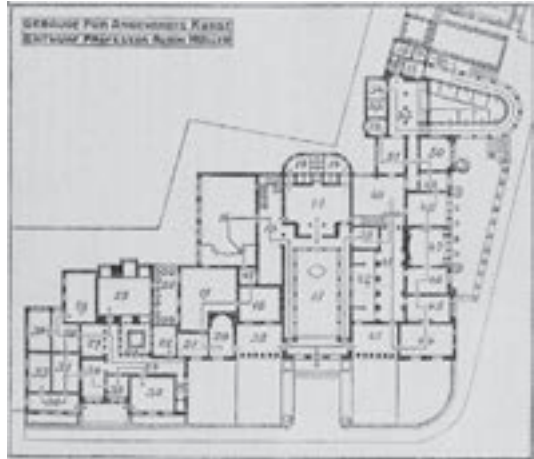


Abb. 113:  
Hessische Landesausstellung 1908, Gebäude für angewandte Kunst, Grundriss Obergeschoss; Legende zu den Räumen Albinmüllers: 61: Ankleidezimmer, 62: Schlafzimmer, 63: Badezimmer, 80: Vorraum, 81: Speisezimmer, 82: Empfangsraum



prunkvolle Wohnräume sowie eine Raumfolge für die Neueinrichtung des Großen Glückert-Hauses, bestehend aus Damen-, Herren-, Schlaf- und Frühstückszimmer.<sup>753</sup>

Das Zier- und Gebrauchsgerät, das den Räumen den wohnlichen Charakter verlieh, war zumeist ebenfalls nach seinen Entwürfen entstanden – zum Teil war es den laufenden Produktionen der ausführenden Firmen entnommen, einiges eventuell gezielt für die Ausstellung angefertigt, da es sich nur auf den Bildquellen zu dieser Ausstellung findet.<sup>754</sup> Neben den bereits von früheren Ausstellungen bekannten Materialien Gusseisen und Zinn sowie Ziergerät mit Details aus Elfenbein, stellte Albinmüller in seinem Speisezimmer auch einen Trinkgläsersatz und ein Speise-Service sowie Tischwäsche nach seinen Entwürfen aus. In weiteren

753 Vgl. ebd., S. 35, 44, 46–48, 52–55, 62, 98.

754 Siehe dazu ausführlicher hier Kapitel 5.4.

Räumen der Ausstellung fanden sich Vorhänge und »seidenes Prunkgedeck«<sup>755</sup> sowie bestickte Kissen.<sup>756</sup> Für die Wandbespannung des Ankleidezimmers (Raum 61) ließ Albinmüller Stickereien nach seinen Entwürfen anfertigen, die Fantasievögel und eine Märchenszene zeigten.<sup>757</sup> Dass ihm jedes Detail wichtig war, zeigt seine Reaktion auf den Wunsch der Darmstädter Maler, ihre Werke auch in der Raumkunst-Abteilung zu zeigen. Grundsätzlich, so erinnerte er sich in seiner Autobiografie, »lehnte [ich] es ab, meine Räume mit ungeeigneten Bildern zu schädigen, und besorgte mir durch den Maler Prof. [Hans von] Heider die für meine Zimmereinrichtungen passenden Kunstwerke«<sup>758</sup>. Im Herrenzimmer ließ er jedoch ein mehrteiliges Ölgemälde des österreichischen Malers Fritz Hegenbart (1864–1943) aufhängen, der sich 1907 bis 1909 an der Mathildenhöhe aufhielt.

Insbesondere die Räume mit repräsentativem Charakter wurden von der Presse besprochen, ausführlich von Otto Schulze für die *Deutsche Kunst und Dekoration*.<sup>759</sup> Ein Jahr später ließ Albinmüller zudem ein dem Großherzog von Hessen gewidmetes Mappenwerk mit einer Auswahl seiner Räume mit dem Titel *Architektur und Raumkunst* herausgeben.<sup>760</sup> Dessen Inhalt bestimmten zu großen Teilen die 1908 in Darmstadt ausgestellten Werke, daneben waren weitere in jener Zeit entstandene Räume aufgenommen. Den 100 Bildtafeln waren einleitende Worte von Theodor Volbehr vorangestellt, dem Magdeburger Museumsdirektor, der bereits einige sehr positive Artikel über Albinmüllers Raumkunst verfasst hatte.

Im Rahmen dieser Arbeit können nicht alle der 20 Räumlichkeiten ausführlich besprochen werden, stellvertretend werden einige Beispiele herausgegriffen, die die Veränderungen in Albinmüllers Formensprache verdeutlichen können: ein Herren- und ein Damenzimmer, beide von der Darmstädter Hofmöbelfabrik Joseph Trier hergestellt, sowie der Musiksaal, dessen Aussteller die Darmstädter Hofmöbelfabrik Ludwig Alter war (Räume 45 bis 47), und das ebenfalls von Alter hergestellte Schlafzimmer (Raum 62).

755 Illustrierter Katalog, S. 33.

756 Siehe auch hier Kapitel 5.4.1.

757 Vgl. Otto Schulze: »Hessische Landesausstellung für freie und angewandte Kunst – Darmstadt 1908. Raumkunst«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 22 (1908), S. 353–379, Abb. S. 373, 375 [im Folgenden zitiert als: Schulze 1908a].

758 Albinmüller 2007, S. 148 f.

759 Vgl. Schulze 1908a, S. 353–379.

760 Der Band war »Seiner Hoheit dem Grossherzog von Hessen und bei Rhein in Ehrfurcht gewidmet«, vgl. *Architektur und Raumkunst* 1909. Die Publikation wurde 1910 in der Zeitschrift *Wohnungskunst* zweimal besprochen, vgl. Wilhelm Schölermann: »Zu Albin Müller's Architektur und Raumkunst«, in: *Wohnungskunst. Das bürgerliche Heim* 2 (1910), S. 180–182; Anonym: »Aus Architektur und Raumkunst. Von Professor Albin Müller, Darmstadt«, in: *Wohnungskunst. Das bürgerliche Heim* 2 (1910), S. 351–356.

Bereits das Herrenzimmer [Abb. 114, 115] belegt den Unterschied zur Raumkunst Albinmüllers in Dresden 1906 [Abb. 69, 70]. Zwar hatte er schon 1906 mit Mahagoni ein exklusiveres Material gewählt, dort jedoch in schlichten Formen verarbeitet.

Zwei Jahre später setzte er poliertes Tabasco-Mahagoniholz, verziert mit geschnitzten, schwarz abgesetzten Ornamenten,<sup>761</sup> ein. An den Seitenflächen der Sessel war das Furnier so verarbeitet worden, dass sich ein elegantes Längsstreifenmuster abzeichnete. Die Polster waren mit edlem Saffianleder bezogen, die Türvorhänge aus Seide hergestellt.<sup>762</sup> Den Fußboden bedeckte nicht mehr

Abb. 114:  
Albinmüller: Herrenzimmer  
(Hessische Landesausstellung  
für freie und angewandte  
Kunst 1908)



Abb. 115:  
Albinmüller: Herrenzimmer  
(Hessische Landesausstellung  
für freie und angewandte  
Kunst 1908)



761 Vgl. Wilhelm Schölermann: »The Hessian National Exhibition at Darmstadt«, in: *The Studio* 44 (1908), S. 215–225, 304–308, hier: S. 305.

762 Vgl. Illustrierter Katalog 1908, S. 47 f.

das robuste, pflegeleichte Linoleum, wie es noch 1906 Mode gewesen war, sondern ein grauer Teppich, auf dem unter dem Arbeitsplatz zusätzlich ein handgeknüpfter Smyrnateppich ausgelegt war, dessen Muster mit dem der Türvorhänge korrespondierte.

Dominiert wurde der Raumeindruck von der dunklen Holzvertäfelung, die bis zur Höhe des Türsturzes den Raum vollständig umfing. Eine einheitliche Ornamentik über Türen und Einbauschränken (verzierte Ovale) hielt den Raum optisch zusammen. Die obere Wandfläche war in einem helleren Farbton abgesetzt, die Decke nur dezent mit Stuck in Felder eingeteilt. In den Umrissen zeigten sich die Möbel voluminöser und raumgreifender als zwei Jahre zuvor in Dresden, die große Schreibtischplatte lagerte auf vier kräftigen Unterschränken. Ein dezentes Intarsienmuster wiederholte sich an den Kanten der Möbel und Wandvertäfelung und schuf eine Verbindung zwischen den Ausstattungselementen. Der kompakte, strenge Raumeindruck war ganz auf die Funktion eines Herrenzimmers abgestimmt. Albinmüller stellte hier u.a. Gebrauchsgerät aus Serpentin und Gusseisen aus, auch der kleine Tisch zur Sitzgruppe war mit einer Platte aus Serpentinstein versehen.

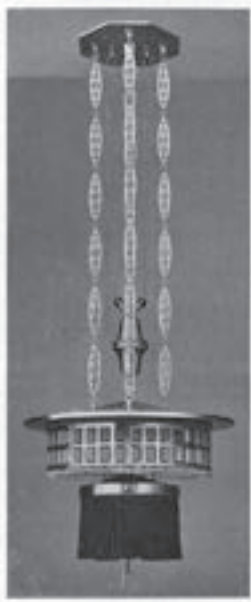


Abb. 116:  
Albinmüller: Deckenleuchte im Herrenzimmer, Ausführung Gas-  
apparat und Gusswerk Mainz (Hessische Landesausstellung  
für freie und angewandte Kunst 1908)

Während die aus stereometrischen Grundelementen additiv aufgebauten Möbel mit den sorgfältig eingesetzten Effekten der Holzmaserung, u.a. schwarz abgesetzte Ornamente, neoklassizistische Züge trugen, so verwies die Deckenlampe auch auf das für den Wiener Jugendstil typische Quadrat [Abb. 116], wie es besonders die Formensprache Josef Hoffmanns (1870–1956) kennzeichnete.

Das Damenzimmer [Abb. 117–120] war ebenfalls reicher ausgestattet als das in Dresden 1906 präsentierte Wohn- und Empfangszimmer [Abb. 72, 73]. Das hier eingesetzte Birnbaumholz gehörte ebenso wie Mahagoni als Obstbaumholz zu den bevorzugten Materialien im Neoklassizismus. Die Möbel waren mit Schnitzereien, Perlmuttereinlagen und Intarsien zusätzlich aufgewertet,<sup>763</sup> die Türvorhänge auch hier aus bestickter Seide hergestellt. Die Wand war durch schmale weiße Linien in Felder aufgeteilt, die die Umrisse der darunter befindlichen Einbaumöbel zur Decke fortführten. Die Bereiche über der Tür und den Eckschränken wurden zusätzlich mit einem Rapport aus stilisierten Seerosen hervorgehoben [vgl. Abb. 174]. Im Gegensatz zum Herrenzimmer, dessen Wandvertäfelung eine ununterbrochene Fläche bildete, war die Wandgestaltung durch die variierenden Höhen der Möbel belebter, wie auch der gesamte Raum einen ›leichteren‹ Eindruck vermittelte.

Besondere Zierelemente waren zwei Stiftmosaikbilder, ausgeführt von Villeroy & Boch, Mettlach,<sup>764</sup> über den Wandschränken rechts und links der Kaminverkleidung. Die Decke war mit einem opulenten Schuppenmuster ausgestattet, die Deckenleuchte aus zierlichen Glasperlenschnüren unterstützte die exklusive Raumwirkung.

Abb. 117:  
Albinmüller: Damenzimmer  
(Hessische Landesausstellung  
für freie und angewandte  
Kunst 1908)



763 Vgl. ebd., S. 47.

764 Vgl. ebd.



Abb. 118:  
Albinmüller: Damenzimmer (Hessische  
Landesausstellung für freie und angewandte  
Kunst 1908)

Ovale und viereckige Grundformen bestimmten die Möbel und verwiesen hier ebenfalls auf neoklassizistische Konstruktionsprinzipien – ohne direkt historische Vorbilder zu kopieren. Gut ablesbar ist dies an den Wandschränken im Damenzimmer [Abb. 119, 120]. Stereometrische Grundformen mit klar abgegrenzten Kanten und zum Teil intarsiengeschmückten Oberflächen waren so addiert, dass ein straffer, geordneter Eindruck entstand, der durch keinerlei geschwungene Übergänge oder Ornamente abgeschwächt wurde.

Diese strenge Ästhetik und die Grundformen Quadrat, Raute und Rechteck bestimmten auch die Möbel in dem von Albinmüller auf dieser Ausstellung präsentierten Speisezimmer, der Beleuchtungskörper dort war nach einem ähnlichen Konzept wie im Damenzimmer konstruiert.<sup>765</sup>

Den Abschluss dieser Raumfolge bildete der Musiksaal [Abb. 121–124], der mit einer kunstvollen Wandvertäfelung und dem übrigen ornamentalen Schmuck bewusst auf eine gesteigerte Raumwirkung zielte. Vorherrschende Materialien waren das goldbraunpolierte Birkenholz der Wandvertäfelung und Palisanderholz, welches für die Pilaster und die Möbel Verwendung fand, letztere waren zusätzlich mit Intarsien aus Elfenbein verziert.<sup>766</sup>

765 Vgl. ebd., S. 62, Raum 81. Abbildungen siehe: Schulze 1908a, S. 394 f., Architektur und Raumkunst 1909, Tafel 41, 43, 45–47.

766 Vgl. Illustrierte Katalog 1908, S. 48; Hans Becker: »Arbeiten der Hof-Möbelfabrik Ludwig Alter in Darmstadt«, in: *Wohnungskunst. Das bürgerliche Heim* 3 (1911), S. 276–280, hier: S. 277.

Abb. 119:  
Albinmüller: Schrank im Damen-  
zimmer (Hessische Landes-  
ausstellung für freie und ange-  
wandte Kunst 1908)



Abb. 120:  
Albinmüller: Eingebauter Schrank im Damen-  
zimmer (Hessische Landesausstellung für  
freie und angewandte Kunst 1908)  
[Abb. aus: Albinmüller: *Architektur und Raum-  
kunst. Ausgeführte Arbeiten nach Entwürfen  
von Professor Albin Müller [...]*, Leipzig 1909,  
Tafel 29; Staatliche Museen zu Berlin –  
Preußischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek]



Die vielzähligen Schmuckformen, die den Raumeindruck belebten und Kontraste erzeugten, hatte Albinmüller aus geometrischen Grundformen entwickelt. Das Stuckmotiv der Decke war aus einem Linienmuster sich kreuzender Bögen und Rauten gebildet, in die die unauffällig gestalteten, flachen Beleuchtungskörper einbezogen waren. Die Bögen wurden von der Kunstverglasung der Fensteroberlichter sowie dem zentralen Schmuckmotiv der vier Ecken im Raum aufgenommen.

Dazu kontrastierend wurden die Zierelemente des Türbereichs von rechten Winkeln bestimmt [Abb. 123]. Das Supraportenfeld zierte ein archaisch anmutendes Treppenmotiv, während die Türflügel selbst in Quadrate eingeteilt waren.



Abb. 121:  
Albinmüller: Musik-Saal  
(Hessische Landesausstellung  
für freie und angewandte  
Kunst 1908)



Abb. 122:  
Albinmüller: Musik-Saal  
(Hessische Landesausstellung  
für freie und angewandte  
Kunst 1908)



Sicher das aufwändigste Gestaltungsmerkmal war die Wandvertäfelung, die aus einem feingliedrigen Intarsienmuster bestand [vgl. Abb. 124]. Der Autor Hans Becker umschrieb in einem Artikel über die herstellende Möbelfabrik Ludwig Alter die Wirkung als »eine[n] berauschenden Teppich aus Holz«<sup>767</sup>. Schuppenartig waren verschieden gemaserte Elemente aneinandergelegt, im Mittelfeld jeweils eine Raute dunkler abgesetzt. Die Vertäfelung war mit schmalen, ebenfalls gemusterten Leisten in Felder gegliedert und am oberen Rand mit einem Laufenden Hund begrenzt. Renate Ulmers Recherchen zufolge soll es mehrere Monate gedauert haben, die Vertäfelung herzustellen.<sup>768</sup>

Abb. 123:  
Albinmüller: Tür im Musik-Saal (Hessische Landesausstellung für freie und angewandte Kunst 1908)



Abb. 124:  
Albinmüller: Wandvertäfelung (Detail) im Musik-Saal (Hessische Landesausstellung für freie und angewandte Kunst 1908) [Abb. aus: Albinmüller: *Architektur und Raumkunst. Ausgeführte Arbeiten nach Entwürfen von Professor Albin Müller [...]*, Leipzig 1909, Tafel 56; Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek]



767 Becker 1911, S. 277 f.

768 Vgl. Ulmer 1990, S. XLI.

Auffällig war der Verzicht auf musikalisch konnotierte Bildmotive in der Ausstattung, was vom Rezensenten Schulze wohlwollend aufgenommen wurde.<sup>769</sup> Dies bedeutete weniger Ablenkung und diente einer besseren Konzentration auf die musikalische Darbietung. Auch technisch war der Raum ganz auf einen ablenkungsfreien Genuss von Musik eingerichtet: Die Beleuchtungskörper in Form von Schalen waren an den Pilastern entlang der Wand angebracht und sorgten für eine blendfreie, indirekte Deckenbeleuchtung. Neben einem Harmonium stand mit einem Phonola-Flügel ein mechanisches Klavier der Firma Hupfeld aus Leipzig zur Verfügung. Der Zuhörer konnte sich also ganz dem musikalischen Erlebnis hingeben, mithin ein Gesamtkunstwerk erleben.

Das Schlafzimmer im Obergeschoss [Abb. 125] gehörte zu einer Raumfolge mit Ankleide- und Badezimmer, welche für Schulze »[d]em Musikraum völlig ebenbürtig, uns nur noch physisch packend«<sup>770</sup> war. Zurückzuführen ist dieses Empfinden gerade im Schlafzimmer vor allem auf die strenge und in großen Linien konzipierte geometrische Gestaltung.

Die Möbel waren hier aus hellem, poliertem Ahornholz von der Darmstädter Hofmöbelfabrik Ludwig Alter hergestellt worden, verziert mit Einlagen aus Messing und aufgelegten Goldleisten.<sup>771</sup> Der hochwertige Raumeindruck entstand vor allem durch die verwendeten Materialien sowie die augenfällige Wandgestaltung über dem Bett. Der Giebel, zusammengesetzt aus farblich alternierenden Dreiecken, einem schützenden Dach gleich über den Köpfen der Schlafenden, erinnert an den Türgiebel des Trauzimmers der Dresdner Ausstellung von 1906. Die Wandnischen zu beiden Seiten des Bettes waren halbrund ausgeführt und milderten den strengen Eindruck ab, dazu trug auch die leicht ausbuchtende Vorderfront des Bettgestells bei.

Im Kontrast zur straffen Gestaltung des Schlafzimmers gestaltete Albinmüller die Möbel des Ankleidezimmers in weicheren Konturen und neobiedermeierlichen Zügen [Abb. 126]. Die Zierstickereien im oberen Wandbereich (Phantasievögel und eine Märchenszene) verliehen dem Raum zusätzlich einen lieblichen Charakter.

---

769 Vgl. Schulze 1908a, S. 357.

770 Ebd.

771 Vgl. Illustrierter Katalog 1908, S. 55.

Abb. 125:  
Albinmüller: Schlafzimmer  
(Hessische Landesausstellung  
für freie und angewandte  
Kunst 1908)



Abb. 126:  
Albinmüller: Ankleidezimmer (Hessische  
Landesausstellung für freie und angewandte  
Kunst 1908)



Zum Abschluss sei noch auf die besonders exklusive Raumausstattung des Badezimmers (Raum 63) hingewiesen [Abb. 127]. Dessen Wände waren großflächig mit Serpentinsteine verkleidet, einer damals für dieses Material ungewöhnlichen Anwendung.<sup>772</sup> Die Ausführung lag bei der Sächsischen Serpentinsteine-Gesellschaft, Zöblitz, mit der Albinmüller seit 1905/1906 in vertraglichem Verhältnis stand.

---

<sup>772</sup> Vgl. ebd., S. 55 f.; vgl. auch Hoyer 1995, S. 298, Nr. 289. Fußboden und Badewanne waren aus Marmor gefertigt, die Möbel aus schwarzem, mattpoliertem Eichenholz.



Abb. 127:  
Albinmüller: Badezimmer (Hessische  
Landesausstellung für freie und  
angewandte Kunst 1908)

Gewiss muss man bei der Beurteilung dieser Räume beachten, dass sie bewusst für einen Ausstellungszweck geschaffen wurden und nicht nur die gestalterischen Fähigkeiten des entwerfenden Künstlers zeigen sollten. Da hier die Firmen explizit als Aussteller im Katalog genannt wurden, stellten die Räume zugleich Werbeobjekte für deren Kunstfertigkeit dar, sie hatten dementsprechend ein großes Interesse, ein möglichst exklusives Bild zu zeigen.<sup>773</sup> Im Falle der Räume Albinmüllers war dies gelungen: Schulze hob in seiner ausführlichen Rezension hervor, dass die Möbelkunst Albinmüllers der französischen Kunsttischlerei mit ihrer ins 18. Jahrhundert reichenden Tradition ebenbürtig sei,<sup>774</sup> jedoch ohne »Vernachlässigung des Nützlichkeitsprinzips wie der tatsächlichen Dienstleistung«<sup>775</sup>, also den Prinzipien Zweckmäßigkeit und Funktionalität, die für die Vertreter des modernen Kunstgewerbes so wichtig waren. Es verwundert dabei nicht, dass es gerade Albinmüller gelang, es mit den französischen Kunsttischlern aufzunehmen, war er doch selbst bestens in diesem Handwerk ausgebildet. Dass seine Räume bei den Rezipienten eine psychische Wirkung hinterließen, ein Qualitätsmerkmal hervorragender ›formal-psychisch‹ ausgerichteter Raumkunst, lässt sich den Äußerungen Schulzes entnehmen:

*»Ich bin so in dem machtvollen Banne der Müller'schen Räume verblieben, daß ich sie schon hier als das Vollendetste der Raumkunst unserer Zeit bezeichnen muß, die ich zu sehen Gelegenheit hatte.«<sup>776</sup>*

773 Ulmer 1990, S. XLI.

774 Vgl. Schulze 1908a, S. 355, S. 357.

775 Ebd., S. 369.

776 Ebd., S. 353.

Gustav E. Pazaurek beurteilte allerdings diese Neuausrichtung Albinmüllers hin zu gesteigertem Luxus negativ: Auf der Dresdner Ausstellung 1906 habe er »künstlerisch vornehmere Räume«<sup>777</sup> gezeigt, hier hingegen sei zu vieles auf den Effekt abgezielt.<sup>778</sup> Die Kunsthistorikerin Renate Ulmer wies 1990 allerdings darauf hin, dass viele Künstler auf der Ausstellung 1908 mit ihren Entwürfen eine »repräsentative, solide Wohlhabenheit«<sup>779</sup> anstrebten. Um welchen Grad der Wohlhabenheit es sich dabei handelte, lässt sich heute nur erahnen; einen Eindruck vermittelt jedoch der Bericht des Kunsthistorikers Schölermann von der Reaktion eines russischen Großfürsten auf das oben besprochene Schlafzimmer Albinmüllers: »Als er den Preis vernahm, schwieg er ein beredtes Schweigen und ging, ohne weiter ein Wort zu sagen, hinaus mit seinem Adjutanten.«<sup>780</sup> Den überaus reich ausgestatteten Musiksaal mit der aufwändigen Holzvertäfelung konnte Albinmüller allerdings tatsächlich an einen US-amerikanischen Kunden verkaufen.<sup>781</sup>

### 5.2.2 Die Räume für die Neuausstattung der Berliner Galerie Keller & Reiner 1909

Den Beiträgen auf der Hessischen Landesausstellung 1908 verwandte, exquisite Raumausstattungen, aber auch sachlichere, zweckmäßige Zimmereinrichtungen schuf Albinmüller 1909 für die Neueinrichtung der Berliner Galerie Keller & Reiner.

Diese im Oktober 1897 in der Potsdamer Straße 122 gegründete Galerie zeichnete sich von Beginn an als Vertreter der modernen Stilrichtung aus.<sup>782</sup> Schon im Gründungsjahr präsentierte man Kunstgewerbe von Charles Robert Ashbee (1863–1942) und der Guild of Handicraft, im Jahr darauf wurden einzelne Räume durch Peter Behrens, Richard Riemerschmid, Heinrich Vogeler (1872–1942) und Henry van de Velde ausgestattet.<sup>783</sup>

777 Gustav Edmund Pazaurek: »München und Darmstadt. Eine Ausstellungsbetrachtung des Jahres 1908«, in: *Mitteilungen des Württembergischen Kunstgewerbevereins* o. Jg. (1908/1909), Nr. 2, S. 55–61, hier: S. 59.

778 Vgl. ebd.

779 Ulmer 1990, S. XLIV.

780 Schölermann 1910, S. 182.

781 Vgl. Albinmüller 2007, S. 149.

782 Vgl. ☉: »Berlin [Eröffnung Keller & Reiner]«, in: *Kunstchronik* NF 9 (1898), Sp. 14. Siehe ausführlich zur Geschichte dieses Unternehmens: Bianca Berding: *Der Kunsthandel in Berlin für moderne angewandte Kunst von 1897 bis 1914*, Berlin 2012 (Dissertation Freie Universität Berlin 2012, [http://www.diss.fu-berlin.de/diss/receive/FUDISS\\_thesis\\_00000038922](http://www.diss.fu-berlin.de/diss/receive/FUDISS_thesis_00000038922), 25.02.2014), S. 129–184.

783 Vgl. Hermann Schmitz: »Kunst-Salon Keller & Reiner in Berlin«, in: *Innendekoration* 14 (1908), S. 87–100, hier: S. 87–91.

Am 21. November 1909 eröffnete die Galerie neue Räumlichkeiten in der Potsdamer Straße 118b.<sup>784</sup> Hier verfügte die Kunsthandlung über insgesamt vier Etagen: Im Erdgeschoss befanden sich Ausstellungsräume für Kunst und Kunstgewerbe, im 1. Obergeschoss wurden historistische Ausstattungen angeboten. Die Räume in den oberen Etagen waren als dauerhafte Ausstellung angelegt:<sup>785</sup> Das 2. Obergeschoss zeigte zwölf moderne Zimmereinrichtungen, neben Albinmüller waren hier u.a. Peter Behrens, Paul Lang und Alfred Grenander (1863–1931) vertreten. In der dritten Etage waren neben Verkaufs- und Auktionsräumen nochmals Räume von Albinmüller ausgestellt, laut den Recherchen von Bianca Berding zum Kunsthandel in Berlin sollten diese eine Landhaus-Ausstattung repräsentieren.<sup>786</sup>

Albinmüllers Beitrag zur Neueinrichtung stellt sich als umfangreich dar, bislang können acht Räume in zeitgenössischen Publikationen identifiziert werden. Davon gehörten ein prunkvolles Speisezimmer aus Zitronenholz, ein Damen- und ein Wohnzimmer sowie ein Empfangszimmer zu den Räumen im 2. Stock, die Landhauseinrichtung im 3. Stock umfasste mindestens ein Junggesellen-, ein Tochter- und ein Schlafzimmer sowie ein weiteres Esszimmer.<sup>787</sup>

Insbesondere die Ausstattungen, die die einzelnen Künstler im 2. Obergeschoss präsentierten, erwiesen sich als derart prunkvoll, dass die Zeitschrift *Kunst und Künstler*, auch wenn die Räume als ›modern‹ angekündigt waren, Zweifel an der Übereinstimmung der Ziele der Galerie Keller & Reiner mit jenen der Reformbewegung äußerte:

*»Für jene Kreise, die in der Kunstpflege mehr einen Luxus als ein inneres Bedürfnis befriedigen, mussten Künstler herangezogen werden, die [...] in übertriebenen Formen und prunkhaften Materialien mehr Repräsentationsräume für Ausstellungs- als für Wohnzwecke schufen.«<sup>788</sup>*

---

784 Vgl. zum Folgenden Berding 2012, S. 158 f.

785 Vgl. ebd., S. 146.

786 Vgl. ebd., S. 161.

787 Die Räume sind bislang in der Forschung zu Albinmüller wenig beachtet worden. In der 2012 publizierten Dissertation von Bianca Berding zum Berliner Kunsthandel dieser Epoche finden nur Damen- und Speisezimmer aus dem 2. Obergeschoss Erwähnung, vgl. ebd., S. 159–161, 525.

Die Räume im 2. Obergeschoss: Vgl. Robert Breuer: »Das neue Kunst-Ausstellungshaus Keller & Reiner – Berlin«, in: *Innendekoration* 21 (1910), S. 113–127, hier: S. 122 (Damenzimmer), 124 f. (Speisezimmer) [im Folgenden zitiert als: Breuer 1910a]; Fritz Hellwag: »Albin Müller in Darmstadt«, in: *Kunstgewerbeblatt* NF 22 (1911), S. 1–19, hier: S. 2 (Empfangszimmer), 3 (Wohnzimmer). Die Räume im 3. Obergeschoss: Vgl. Hellwag 1911, S. 4 (Junggesellenzimmer), 5 (Tochterzimmer), 6 (Schlafzimmer), 7 (Esszimmer).

788 W.C.B.: »[Rubrik: Kunstausstellungen. Berlin]«, in: *Kunst und Künstler* 8 (1910), S. 325–326.

Von den vier im 2. Obergeschoss ausgestellten Räumen Albinmüllers erhielten das Damen- und das Speisezimmer die meiste Aufmerksamkeit in der Presse, was vor allem deren exklusiven, prunkvollen Ausstattungsdetails zuzuschreiben sein dürfte, die durchaus aufgrund der vernachlässigten Benutzbarkeit kritisiert wurden.<sup>789</sup>

Das Damenzimmer [Abb. 128, 129], ausgestattet in edlen Hölzern (Palisander und Ebenholz), mit Perlmuttereinlagen, war in zwei Zonen aufgeteilt: einen Arbeitsbereich und eine Sitzgruppe. Ersterer war mit einem Doppelschreibtisch, zwei Lehnssesseln und einem geschlossenen Kabinettschrank versehen. Alle Möbel standen auf zierlichen Füßen, die Kanten von Tisch und Sesseln waren sanft abgerundet, die Gestaltung im Übrigen durch Kubus und Quaderformen bestimmt. Die Oberflächen waren glatt, nur bei den Schubladen und Schranktüren durch die schräg zueinander gesetzte Maserung und Beschläge hervorgehoben. Die Kleinteiligkeit des Schrankes erschien Robert Breuer in seiner Beurteilung der Räume wenig alltagstauglich: »An den Schubladen aber sitzen Griffe, liliputanisch, die allen rosigen Fingernägeln gefährlich werden. Also: poetisch und düfteschwer, kein Typus, der sich als Nutzmöbel durchsetzen möchte.«<sup>790</sup> Dieser Kritikpunkt ist auffällig, denn bis dahin hoben die Rezensenten stets die gute Brauchbarkeit der Möbel Albinmüllers hervor, die von ihm nun anscheinend zu Gunsten einer besonders edlen Wirkung aufgegeben worden war.

Ein gemusterter Teppich lag in der Zimmermitte und band diese Zone mit der Sofagruppe auf der anderen Seite optisch zusammen, wie auch alle Sitzmöbel im Raum anscheinend den gleichen Bezugsstoff erhalten hatten. Hinter dem Sofa waren über niedrigen Vitrinen fünf halbrunde Nischen in die Wand eingelassen. Deren unterer Bereich diente zum Ausstellen von Ziergerät; im Prinzip stellte diese Wandfläche jedoch ein Zierstück an sich dar, für Robert Breuer mutete es in Form und Materialbehandlung japanisch an.<sup>791</sup> Neben der Sitzgruppe mit Sofa, Lehnssesseln und kleinem Tisch befanden sich hier noch Vitrinenschränke zum Vorzeigen weiteren Ziergeräts. Fast einen skulpturalen Eigenwert hatten die beiden symmetrisch zum Sofa angeordneten Schränke mit ihrem ungewöhnlichen, nachenförmigen Umriss.

---

789 Vgl. Breuer 1910a, S. 122; -t.: »Die moderne Ausstellung bei Keller und Reiner«, in: *Berliner Architekturwelt* 12 (1910), S. 447–452, hier: S. 449.

790 Breuer 1910a, S. 122.

791 Vgl. Ebd.



Abb. 128:  
Albinmüller: Damenzimmer  
(Galerie Keller & Reiner, Berlin,  
1909)



Abb. 129:  
Albinmüller: Damenzimmer  
(Galerie Keller & Reiner, Berlin,  
1909)

Die zurückhaltende Gestaltung von Decken-, Wand- und Bodenflächen bewirkte hingegen eine ruhige Gesamtstimmung. Schlichte dunkle Leisten begrenzten den farbigen Teil der Wandfläche, den Teppich schmückte ein zartes, beschwingtes Linienmuster. Der Eindruck von Luxus wurde vor allem über das Material und seine Oberflächenbehandlung transportiert. Dieser Raum war deutlich auf Repräsentation eines gehobenen Lebensstils ausgerichtet, für Ziergerät viel Stellfläche vorgesehen, der Kabinettschrank nicht auf häufige Benutzung ausgerichtet.

Im repräsentativen Gehalt noch gesteigert präsentierte Albinmüller ein Speisezimmer [Abb. 130]. Aus der zeitgenössischen Beschreibung Robert Breuers lässt sich die Manieriertheit der Ausstattung ablesen: Von virtuos, prächtig, musikalisch, reich, gold und graziös war die Rede.<sup>792</sup> Für die Möbel ver-

---

792 Vgl. ebd., S. 122 f.



wendete Albinmüller Zitronenholz. Der große, fast wandhohe Wandteppich [Abb. 131], mit dem Motiv eines Gartenpavillons, war in Grün- und Violettönen sowie Schwarz gehalten.<sup>793</sup> Diese Farben harmonierten zur schwarz-grün gemusterten und mit Gold abgesetzten Polsterung der Stühle.

Wand- und Deckengestaltung waren auf eine vielfältige Licht- und Schattwirkung ausgerichtet. Die Decke war abgestuft und im Randbereich mit schuppenartig verlegten Schindeln versehen. Deren graue Farbe verstärkte das Weiß der unteren Wandflächen. Die eng aufeinanderfolgenden dunklen Schmuckleisten der Wände ließen den Raum in die Höhe gestreckt erscheinen. Die von den Leisten umschlossenen Wandfelder waren leicht konkav gewölbt, so dass ein Licht- und Schattenspiel entstand.<sup>794</sup>

Abb. 130:  
Albinmüller: Speisezimmer  
(Galerie Keller & Reiner, Berlin,  
1909)



Abb. 131:  
Albinmüller: Wandteppich im Speisezimmer  
(Galerie Keller & Reiner, Berlin, 1909)



793 Weitere Wandteppiche in Albinmüllers Werk vgl. *Architektur und Raumkunst 1909*, Tafel 71; Hellwag 1911, S. 15; Leipheimer 1911, S. 80; *Werke der Darmstädter Ausstellung 1917*, S. 63.

794 Vgl. zur Raumbeschreibung: Breuer 1910a, S. 122 f.

Für ausreichend Helligkeit sorgten seitlich in die Wände eingelassene runde Lampen, an den vier Ecken des mittleren Stuckfeldes befanden sich ebenfalls Beleuchtungskörper, eine prunkvolle Deckenleuchte bildete das Zentrum.

Die vier Ecken des Raumes nahmen wuchtige Büfett- und Vitrinenschränke ein, die jeweils aus kubischen Grundelementen aufgebaut waren. Die quadratischen Umrisse der Schrankmöbel wiederholten sich in der Verzierung ihrer Türen. Die verglasten Aufsätze der Vitrinenschränke lagerten auf vergoldeten Kugelfüßen [Abb. 132].

Diese Kugeln dürften u.a. auf einen Einfluss des Wiener Jugendstils zurückzuführen sein, 1904 hatte Josef Hoffmann einen Schrank mit Kugelfüßen entworfen.<sup>795</sup> Nach Wien verwiesen auch die Gestaltung der weißen Wandvertäfelung und der große Wandteppich.<sup>796</sup>



Abb. 132:  
Albinmüller: Speisezimmer (Galerie Keller & Reiner, Berlin, 1909):  
Detail eines Büfetts

Einer der beiden Vitrinenschränke stand vor einem großen Fenster. Hinter dem Gegenstück brachte Albinmüller eine Spiegelwand an, die in Aufteilung und Schmuckleisten diejenige des Fensters wiederholte [Abb. 133].

Das hier präsente Motiv der Raute mit eingezogenen Seitenlinien war ein typisches Element neobiedermeierlicher Möbel. Die Stuhllehnen nahmen dieses Ornament auf, so dass ein optischer Bezug zwischen Wand und Möbeln entstand. Ineinander geschobene Kreise, wodurch ebenfalls konkave Linien entstanden, bildeten das Muster des Teppichs [vgl. Abb. 133]. Dieses war auf die Längsenden beschränkt, das große Mittelfeld des Teppichs – dort wo der Esstisch stand – war frei von Dekor.

795 Vgl. Dorothee Müller: *Klassiker des modernen Möbeldesign. Otto Wagner – Adolf Loos – Josef Hoffmann – Koloman Moser*, 2. überarb. u. erw. Aufl., München 1984, S. 44, Abb. 28.

796 Vgl. Anonym: »Studio Talk. Berlin. [The Keller and Reiner Salon]«, in: *The Studio* 49 (1910), S. 319–320, hier S. 320.

Abb. 133:  
 Albinmüller: Speisezimmer  
 (Galerie Keller & Reiner, Berlin, 1909):  
 Büfett und Spiegelwand



Die Details der Wandgestaltung, die goldenen Akzente, ausgefallene Kugelverbindungen und ein großer Schmuckteppich an der Wand erzeugten einen »reichen« Raumeindruck und sind sicher nicht ohne Effekt beim Betrachter geblieben. Zugleich muss das Zimmer überladen, nahezu flirrend gewirkt haben aufgrund der vielen unterschiedlichen Dekorationsideen auf doch kleinem Raum.

Wesentlich reduzierter in der Ausstattung, entsprechend ihrer Bestimmung für ein Landhaus, gestaltete Albinmüller die Zimmereinrichtungen, die sich im 3. Stock der Galerie Keller & Reiner befanden. Sie zeigten eine von Stilzitate weitgehend bereinigte und sparsam mit Dekor umgehende Raumkunst. Stellvertretend werden hier Schlaf- und Tochterzimmer vorgestellt.

Wand und Boden des Schlafzimmers [Abb. 134] waren schmucklos belassen, die farbige Wandfläche nur durch eine hellere Sockelzone und eine schmale dunklere Zierleiste eingefasst. Zur Auflockerung diente ein gerahmtes Bild an der Wand.

Die Möbel wiesen eine einfache Kasten- bzw. Brettform auf. Aufgesetzte Holzleisten sowie eine breite dunkle Linie, vermutlich als Intarsie eingesetzt, dienten als Akzentuierung. Am Fußende war das Furnier aus vier gleichschenkligen Dreiecken zusammengesetzt – was zum einen eine einfachere Herstellung (und Materialersparnis) bedeutete, zum anderen aber durch die unterschiedlichen Reflexe eine dekorative Funktion erfüllte.



Abb. 134:  
Albinmüller: Schlafzimmer  
(Galerie Keller & Reiner,  
Berlin, 1909)

Vergleichbar ist die Wand-/Deckengestaltung im Tochterzimmer [Abb. 135]. Hier jedoch hatte Albinmüller, der Bestimmung des Zimmers entsprechend für ein Mädchen bzw. eine junge Frau, im oberen Bereich der Wand runde Medallions mit floralem Motiv, vermutlich in Schablonenmalerei angebracht. Neben dem kastenförmigen Wandschrank waren die übrigen Möbel zierlich und wie dieser in hellen Farben gehalten. Die geschwungenen Möbelbeine und das dezente Schmuckmotiv der Sesselseiten verweisen auf biedermeierlichen Gestaltungsprinzipien, die der Funktion »Tochterzimmer« angemessen wirkten.

Diese schlichteren, von unnötigem Zierrat befreiten Züge trugen auch das Junggesellen- und das Esszimmer dieser Raumgruppe Albinmüllers im obersten Stock bei Keller & Reiner.

Die Raumkunst, die Albinmüller in der Galerie Keller & Reiner zeigte, war »dekorativ-tektonisch« geprägt und kann durchaus exemplarisch für seine Gestaltungsprinzipien der Zeit um 1910 stehen, wie auch der Rezensent Hans Dietrich Leipheimer 1911 feststellte:

*»Die Zeiten des reinen Experimentes sind mit ihm vorbei, seine Neuerungen bewegen sich innerhalb fester, durch die allgemeine Entwicklung geschaffener Grenzen, er ist nicht mehr Pfadsucher und -finder, sondern Wegebesserer, Verfeinerer.«<sup>797</sup>*

Dem Tochterzimmer der Galerie Keller & Reiner vergleichbar war noch ein Ankleidezimmer, das Albinmüller zur Ausstellung »Die Dame in Kunst und Mode« des Berliner Hohenzollern-Kunstgewerbehauses 1909 beisteuerte.<sup>798</sup>

<sup>797</sup> Leipheimer 1911, S. 75.

<sup>798</sup> Vgl. Ernst Schur: »Kunst und Mode«, in: *Dekorative Kunst* 12 (1908/1909), Bd. 17, S. 265–272, hier: S. 268 f. (»Ankleidezimmer in Kirschbaumholz«).

Die exklusiveren Gestaltungsprinzipien von Damen- und Speisezimmer verwendete er 1911 auch für einen prunkvollen Ausstellungsraum des Hannoveraner Kunstsalons Fuge.<sup>799</sup>

Abb. 135:  
Albinmüller: Tochterzimmer (Galerie  
Keller & Reiner, Berlin, 1909)



### 5.2.3 Die Weltausstellung in Brüssel 1910

Von Seiten der Darmstädter Künstlerkolonie war eine Beteiligung an der »Exposition universelle et internationale de Bruxelles« 1910 nicht erwogen worden,<sup>800</sup> was unerwartet erscheint, war doch der deutsche Beitrag zu dieser Ausstellung äußerst umfangreich (die Abteilung war im Umfang so groß wie alle anderen ausländischen Beiträge zusammengenommen).<sup>801</sup>

Dass Albinmüller dennoch an der Ausstellung teilnahm, ging auf eine Initiative ehemaliger Kollegen von der Magdeburger Kunstgewerbeschule zurück, die mit ihm als Künstlerkolonie-Mitglied die Gelegenheit sahen, einen eigenen

799 Vgl. Leipheimer 1911, S. 79; ♂: »Neues von Albin Müller«, in: *Darmstädter Tagblatt*, 07.03.1911. Weitere Räume sind abgebildet in: *Architektur und Raumkunst 1909*, Tafel 72 (Schlafzimmer), 73 (Frühstückszimmer), 76 f. (Damenzimmer); Hellwag 1911, S. 10 f. (Herrenzimmer); Leipheimer 1911, S. 76 (Wohn- und Empfangszimmer), 77 (Damen-Wohnzimmer).

800 Vgl. M. St.: »Darmstadt auf der Weltausstellung in Brüssel«, in: *Darmstädter Tagblatt*, 16.03.1910.

801 Vgl. Erik Mattie: *Weltausstellungen*, Stuttgart/Zürich 1998, S. 124.

Beitrag zur Ausstellung liefern zu können.<sup>802</sup> In einer Reihe von »Klub-Räumen« in der Abteilung »Raumkunst und Kunstgewerbe« wurde neben einem Speisezimmer von Albinmüller [Abb. 136] auch ein Rauchzimmer von Paul Dobert präsentiert, ergänzt durch künstlerische Beiträge von Fritz von Heider und dem Magdeburger Künstler Richard Winckel (1870–1941).<sup>803</sup> Albinmüllers Zimmer war für eine Magdeburger Familie entstanden, d.h. es handelte sich hier um einen Raum, der für eine tatsächliche Anwendung vorgesehen war und nicht primär Ausstellungszwecken diente.<sup>804</sup> Viele Rezensenten – auch international – wurden auf dieses Zimmer aufmerksam, Fernand Khnopff für *The Studio* zählte es zu den nennenswerten Beiträgen.<sup>805</sup>



Abb. 136:  
Albinmüller: Speisezimmer  
(Weltausstellung Brüssel 1910)

Der Journalist und Kunstkritiker Robert Breuer nutzte das Speisezimmer Albinmüllers in einer stark nationalistisch konnotierten Argumentation für die vorbildlichen Charakteristiken deutscher Raumkunst gegenüber den seiner Meinung nach abzuweisenden, allzu malerisch-dekorativen Zügen der französischen Beiträge. In seinem Vorwort zur Publikation *Deutschlands Raumkunst und Kunstgewerbe auf der Weltausstellung zu Brüssel* ließ er chauvinistische Töne anklingen, um seine Meinung zu unterstreichen: Das Gittermuster von Albinmüllers Teppich lasse die »Wandschränke noch straffer und rassiger er-

802 Vgl. M. St.: »Darmstadt auf der Weltausstellung in Brüssel«, in: *Darmstädter Tagblatt*, 16.03.1910.

803 Vgl. Reichskommissar (Hrsg.): *Weltausstellung Brüssel 1910. Deutsches Reich. Amtlicher Katalog*, Berlin 1910, S. 47 [im Folgenden zitiert als: *Amtlicher Katalog 1910*].

804 Vgl. Albinmüller 2007, S. 157. Um den Aufbau zu kontrollieren und anschließend an der Eröffnung teilzunehmen reiste Albinmüller selbst nach Brüssel, vgl. ebd.

805 Vgl. Fernand Khnopff: »The Brussels Exhibition: I. Some furnished Interiors«, in: *The Studio* 50 (1910), S. 308–316, hier: S. 315.

scheinen«<sup>806</sup>, »alles konzentriert sich zu einem Gefühl, das sympathisch schwankt zwischen Snobismus und Herrenmenschentum. Franzosen bewundern diese Zimmer, meinen aber zugleich: man sehe weisse Kürassiere.«<sup>807</sup> Mit heutigem Blick und durch die Schwarz-Weiß-Abbildungen fällt es schwer, solche Züge in diesem doch sehr sachlichen Raum wiederzuerkennen.

Das Zimmer war geprägt von geraden Linien und glatten Flächen, Zierformen werden erst in der Nahaussicht deutlich. Die Schrankmöbel wiesen eine nahezu einfache Kastenform auf, die vorspringenden, unteren Teile liefen schräg zu, die Oberfläche war – den Idealen des Neoklassizismus entsprechend – weitestgehend glatt belassen, als Schmuck diente eine schmale, umlaufende Profilleiste an den Türen sowie laut dem Rezensenten Rosenbaum eine »farbig belebende [...] Schmuckintarsierung«<sup>808</sup>. Die dunkle Tönung des Palisanderholzes – verwendet für die Möbel und die Schmuckleisten in der Wandvertäfelung – bildete einen deutlichen Kontrast zu den hellen Wänden.<sup>809</sup> Möbel, Wandvertäfelung und Parkettboden führte die Magdeburger Firma Theodor Encke aus,<sup>810</sup> mit der Albinmüller schon seit 1900 zusammenarbeitete und die auch am Herrenarbeitszimmer der »Künstlergruppe Magdeburg« in St. Louis 1904 erfolgreich beteiligt gewesen war.<sup>811</sup>

Der Raum war mit einer weißen Schleiflackvertäfelung ausgestattet, die ca. zwei Drittel der Wandfläche bedeckte, darüber folgte eine einfarbige Zone, die bis zur Stuckverzierung in der Raummitte gezogen war und so optisch Wände und Decke zusammenband. Ein großer runder Tisch markierte die Raummitte, seine Form wurde von den runden Deckenleuchten widergespiegelt. Der Mittelteil der Decke war mit Quadraten dekorativ betont, die ihrerseits vom Teppich [Abb. 170] aufgenommen wurden, der im Übrigen von der Würzener Teppich- und Veloursfabriken AG hergestellt worden war.<sup>812</sup>

806 Robert Breuer: »Deutschlands Raumkunst und Kunstgewerbe auf der Weltausstellung zu Brüssel. Eine Bilanz des deutschen Stiles«, in: Anonym: *Deutschlands Raumkunst und Kunstgewerbe auf der Weltausstellung zu Brüssel 1910*, vom Reichskommissar autorisierte Ausgabe, Stuttgart 1910, o.S.

807 Ebd.

808 F. Rosenbaum: »Raumkunst und Kunstgewerbe auf der Brüsseler Weltausstellung 1910«, in: *Wohnungskunst. Das bürgerliche Heim* 3 (1911), S. 130–137, 188–198, hier: S. 134.

809 Vgl. Gräfe 1999, S. 195.

810 Vgl. *Amtlicher Katalog 1910*, S. 47. Die Möbelfabrik Encke erhielt für ihre Gesamtleistung ebenfalls einen Grand Prix, vgl. Gottfried Stoffers (Hrsg.): *Deutschland in Brüssel 1910. Die deutsche Abteilung der Weltausstellung*, Köln 1910, S. 19.

811 Die Firma Encke hatte sich – auch dank der Entwurfstätigkeit Albinmüllers für sie – inzwischen so etabliert, dass sie für die Brüsseler Ausstellung die Ausführung von Presseraum und »Zimmer der illustrierten Zeitungen« nach Entwürfen von Peter Behrens ausführen konnte, vgl. z.B. Anonym: *Deutschlands Raumkunst und Kunstgewerbe auf der Weltausstellung zu Brüssel 1910*, vom Reichskommissar autorisierte Ausgabe, Stuttgart 1910, S. 45, 84.

812 Siehe hier Kapitel 5.4.1 zu Albinmüllers Entwurfstätigkeit für diese Firma.

Dessen grün-schwarzes Muster und die goldenen Akzente des hier präsentierten Trinkglas-Services [Abb. 193] ergaben mit den weiteren Tönen Weiß und Braun eine besondere Farbharmonie, die laut *Darmstädter Tagblatt* »ja die meisten Schöpfungen Albin Müllers vorteilhaft auszeichnet.«<sup>813</sup> Zugleich erfüllten die glatte Oberflächen der Möbel die Anforderungen an eine leichte Pflege, wie der Rezensent Rosenbaum feststellte: »Hygienische Bauart und leichte Erhaltungs- und Säuberungsmöglichkeit sind weitere Vorzüge dieses Müllerschen Möbelentwurfes, die ihn der Hausfrau wert machen werden.«<sup>814</sup> Zur Wohnlichkeit trugen Gemälde, Vasen und Majolikaobjekte von Fritz von Heider bei. Aber wie bereits bei früheren Ausstellungen gehörten Gegenstände aus Serpentin und Gusseisen nach Entwürfen Albinmüllers ebenso zur Ausstattung. Ausgestellt waren hier auch ein auf dieser Weltausstellung prämiertes Service der Porzellanmanufaktur Burgau Ferdinand Selle [Abb. 196, 197] sowie Gebrauchsgerät aus Silber – alle Objekte ebenfalls nach Entwürfen Albinmüllers entstanden.<sup>815</sup> Das *Darmstädter Tagblatt* sah in diesen Ausstellungsgegenständen »[w]ahre Musterbeispiele für die Schönheit des Zweckmäßigen und für die Wirkung der Echtheit des Materials.«<sup>816</sup> Das Zimmer wurde mit einem Grand Prix ausgezeichnet.<sup>817</sup>

---

813 M. St.: »Darmstadt auf der Weltausstellung in Brüssel«, in: *Darmstädter Tagblatt*, 16.03.1910.

814 Rosenbaum 1911, S. 134.

815 Siehe Kapitel 5.4.3.

816 M. St.: »Darmstadt auf der Weltausstellung in Brüssel«, in: *Darmstädter Tagblatt*, 16.03.1910.

817 Vgl. Stoffers 1910, S. 18.



### 5.3 Raumkunst auf der Künstlerkolonie-Ausstellung 1914

Die – offiziell – dritte Ausstellung der Darmstädter Künstlerkolonie auf der Mathildenhöhe, am 16. Mai 1914 eröffnet, sollte die Kontinuität in ihrem nun 15-jährigen Wirken belegen und zeigen, dass trotz personeller Wechsel am Anspruch, das lokale Gewerbe zu fördern und die Kunst in das Leben zu tragen, festgehalten wurde.<sup>818</sup> Parallel wurde im Residenzschloss in einer retrospektiven »Jahrhundert-Ausstellung« Kunst vom Ende des 17. bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts gezeigt; beide Veranstaltungen zusammen wurden als »Darmstädter Kunstjahr« gefeiert. Aufgrund des Ausbruchs des Ersten Weltkrieges mussten sie Anfang August 1914 vorzeitig geschlossen werden.

Die Künstlerkolonie-Ausstellung 1914 sollte wie die von 1908 zeigen, dass die Tätigkeiten der Künstlerkolonie tatsächlich zu einer Befruchtung des hessischen Kunsthandwerks geführt hatten.<sup>819</sup> Um dies hervorzuheben, wurden wie schon bei der Hessischen Landesausstellung 1908 vor allem Erzeugnisse hessischer Firmen gezeigt. Die eigentliche Entwurfsarbeit lag jedoch bei den Künstlern der Mathildenhöhe, wie dies 1901 bei der ersten Ausstellung »Ein Dokument deutscher Kunst« der Fall gewesen war. An die Anfangszeit der Kolonie knüpfte auch die Eröffnungszereemonie an; wie 1901 wurde ein »Festspiel« aufgeführt.<sup>820</sup>

In Vorbereitung der Ausstellung wurden ab 1911 weitere Mitglieder berufen, vor allem Vertreter der Freien Künste: neben den Architekten Edmund Körner (1874–1940) und Emanuel Josef Margold (1889–1962), letzterer ein Schüler und Assistent Josef Hoffmanns aus Wien, waren dies der Bildhauer Bernhard Hoetger (1874–1949) und der Maler Hanns Pellar (1886–1971) sowie 1913 Fritz Oswald (1878–1966), ebenfalls Maler, und der Goldschmied Theodor Wende (1883–1968). Ernst Riegel, der 1913 an die Kölner Kunstgewerbeschule wechselte, blieb für die Dauer der Ausstellung als externes Mitglied der Künstlerkolonie verbunden.

818 Vgl. Paul F. Schmidt: »Die III. Ausstellung der Darmstädter Künstler-Kolonie«, in: *Dekorative Kunst* 22 (1913/1914), S. 489–504, hier: S. 489. Vgl. auch: K.D.: »Eine neue Ausstellung der Künstler-Kolonie Darmstadt 1913«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 29 (1911/1912), S. 38.

819 Vgl. Alexander Koch: »Ausstellung der Darmstädter Künstlerkolonie 1914«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 34 (1914), S. 241–273, hier: S. 271.

820 Vgl. Philipp Gutbrod: »»Einer Schönheit nachzustreben, die unser Leben erhöht«. Die Ausstellung der Künstlerkolonie im Sommer 1914«, in: Ralf Beil (Hrsg.): *Künstlerkolonie-Ausstellung 1914*, anlässlich der Ausstellung: »Dem Licht entgegen. Die Künstlerkolonie-Ausstellung 1914«, Ausst. Darmstadt (Mathildenhöhe), Darmstadt 2014, S. 7–48, hier: S. 10. Beteiligt waren Tänzer der Tanzschule Elisabeth Duncans (1871–1948), einer dem modernen Tanz gewidmeten Einrichtung, die seit 1911 mit der Unterstützung des Großherzogs Ernst Ludwig ihr Domizil auf der Mathildenhöhe gefunden hatte, vgl. Ulmer 1990, S. XLIX. Elisabeth Duncan gehörte mit ihrer Schwester Isadora Duncan (1877–1927) zu den Pionieren des modernen Tanzes.

Der Schwerpunkt der Ausstellung lag deutlich bei Albinmüller, denn Ausgangspunkt war die von ihm konzipierte Miethäusergruppe, gelegen am Olbrichweg, dem nordöstlichen Abschluss der Kolonie (leider im Zweiten Weltkrieg schwer beschädigt und später abgerissen). Neben der städtebaulichen Leistung stellte diese einen wichtigen Beitrag zur Wohnungsfrage dar, welche sich durch den gestiegenen Bedarf in den Städten und der mangelnden Qualität der verfügbaren Wohnungen vielerorts als ein drängendes Problem erwies. Indirekt in diesem Kontext stand auch das von Albinmüller auf dieser Ausstellung präsentierte zerlegbare Holzhaus, welches zuvorderst jedoch als Ferienhaus für eine Familie mit gehobenen Einkommen gedacht war. Beides wird im Folgenden ausführlicher betrachtet.

Daneben schuf Albinmüller im Außenbereich das sog. »Löwenportal«, mit Skulpturen von Bernhard Hoetger [Abb.137], die Brunnenanlage vor der Russischen Kirche, eine Badeanlage für den Großherzog, einen Gartenpavillon (den sog. »Schwanentempel«) sowie diversen Schmuck im Außengelände.<sup>821</sup> Im Ausstellungsgebäude, wo exklusive Raumkunst gezeigt wurde, stattete er eine Pfeilergalerie und ein Herrenzimmer aus.<sup>822</sup> Besondere Beachtung verdient der dort gezeigte Musiksaal für den Großherzog Ernst Ludwig, der hier ebenfalls näher besprochen wird.



Abb. 137:  
Albinmüller und Bernhard Hoetger  
(Skulpturen): Löwenportal  
(Künstlerkolonie-Ausstellung 1914)

---

821 Das sind die heute noch erhaltene Pergola, Gartenanlagen, eine Blumenschale, schmiedeeiserne Torbögen mit Bänken aus Kunststeinen, eine Mosaiknische an der Rückseite des Ausstellungsgebäudes sowie das Zifferblatt an der Nordseite des Hochzeitsturms, vgl. Römheld 1914, S. 26–28, 33–36. Vgl. Koch 1914 sowie Gräfe 2010a, S. 118–123 (zu den Außenanlagen).

822 Vgl. Römheld 1914, S. 38–42.

### 5.3.1 Die Musterwohnungen in den Miethäusern

Als Albinmüller 1909/1910 aus Magdeburg das Angebot erhalten hatte, den Direktorenposten der dortigen Kunstgewerbe- und Handwerkerschule zu übernehmen,<sup>823</sup> lehnte er die Berufung ab, denn: »Ich wollte nicht, ohne sichtbare Zeichen meiner Wirksamkeit hier, der Stadt beiliegen und der Künstlerkolonie den Rücken kehren.«<sup>824</sup> Dieses Ziel erreichte er eindrucksvoll mit der bereits angesprochenen Miethäusergruppe [Abb. 138].

Begonnen hatte er die Planungen, eigenen Aussagen zufolge, bereits im Anschluss an die Hessische Landesausstellung 1908.<sup>825</sup> Deren temporäre Bauten nach seinen Entwürfen, die nordöstlich einen Abschluss der Mathildenhöhe gebildet und diese zugleich gegen die dahinter liegenden Fabrikgebäude abgeschirmt hatten, waren wieder abgerissen worden. Albinmüllers Ziel war es nun, hier eine dauerhafte architektonische Lösung zu verwirklichen. Dafür sah er eine Reihenbebauung mit Miethäusern vor [Abb. 139], um eine optische »Schutzmauer«<sup>826</sup> (so Paul F. Schmidt 1914) zu bilden und – wie Gräfe bereits betont hat – auch im übertragenen Sinne die allgemeine fortschreitende Industrialisierung auszublenden.<sup>827</sup>

Abb. 138:  
Albinmüller: Miethäusergruppe am Olbrichweg (Künstlerkolonie-Ausstellung 1914)



823 Vgl. Albinmüller 2007, S. 164 f. Der bisherige Direktor Thormälen verließ 1910 die Schule, 1911 übernahm Rudolf Bosselt, seinerseits ebenfalls ehemaliges Mitglied der Darmstädter Künstlerkolonie, dessen Posten.

824 Ebd., S. 165.

825 Erstmals wurde das Projekt 1910 im Rahmen einer Sonderausstellung von Werken Albinmüllers präsentiert, vgl. Anonym »Eine Sonderausstellung von Arbeiten Professor Albin Müllers im Ernst-Ludwighaus«, in: *Darmstädter Tagblatt*, 07.07.1910; Kessler 1910; Kessler 1911 b. Beschlossen wurde die Umsetzung der Miethäuser als Teil einer weiteren Künstlerkolonie-Ausstellung, die 1913 stattfinden sollte, vgl. K.D. 1911/1912, S. 38.

826 Schmidt 1913/1914, S. 494.

827 Vgl. Gräfe 2010a, S. 114.

Äußerlich waren die Gebäude als Einheit gestaltet, die Dächer bildeten eine gemeinsame Fläche, die Vorgärten trennten keine Zäune, eine horizontale Gliederung der Gebäude unterstützte die Wirkung.<sup>828</sup> Balkon- und Türgitter ließ Albinmüller im Übrigen von der Fürstlich Stolbergschen Hütte, Ilsenburg, in Gusseisen ausführen, um die Eignung des Material für den modernen Wohnbau zu belegen.<sup>829</sup>

Die Entscheidung, die Bebauung als Miethäuser zu realisieren, war von Albinmüller bewusst getroffen worden, da er erkannt hatte, dass sich hier ein neues, wichtiges Betätigungsfeld für Architekten und Raumkünstler herausbildete. Damit gehörte er zu den Vorreitern auf einem Gebiet, das bis dahin von namhaften Architekten eher stiefmütterlich behandelt wurde, oder wie Paul F. Schmidt es dramatischer ausdrückte, das »Schmerzenskind[...] unserer heutigen Stadtbaukunst«<sup>830</sup> war. Zugleich setzte Albinmüller damit eine Traditionslinie der Künstlerkolonie fort, die 1901 und 1904 mit vorbildlichen Einzelwohnhäusern begonnen hatte. Tatsächlich war schon seit der ersten Ausstellung 1901 immer wieder die Forderung an die Kolonie gestellt worden, Wohnlösungen für breitere Gesellschaftsschichten zu schaffen; bislang hatte man sich jedoch vor allem auf Einzelhäuser und Villen konzentriert, 1908 allerdings auch Häuser für Arbeiter, u.a. von Olbrich entworfen, gezeigt.<sup>831</sup>

Mietwohnungen hingegen wurden noch 1914 eher als ein notwendiges Übel aufgefasst, besonders die mehrstöckigen Mietskasernen der großen Städte empfand man als unansehnlich und unhygienisch.<sup>832</sup> In der Publikation *Das Mietwohnhaus der Neuzeit* stellten der Kunsthistoriker Erich Haenel und der Architekt Heinrich Tscharmann 1913 fest, dass in der Frage des Mietshauses sich alle wirtschaftlichen und kulturellen Probleme der Wohnung konzentrierten.<sup>833</sup> Da sich die Bevölkerungszunahme in den Großstädten nicht aufhalten ließ, musste die Mietwohnung akzeptiert werden, sie forderten daher, »das Notwendige nicht nur zu ertragen, sondern aus ihm die schaffende Kraft zu neuer Schönheit zu ziehen«<sup>834</sup>. In diesem Sinne verstand auch Albinmüller es als eine

828 Vgl. auch zu Entstehungsgeschichte und Architektur der Mietshäuser ebd., S. 108–114.

829 Vgl. Karin Kettner: »Zu einigen Jugendstilarbeiten der Kunstgießerei der Fürst-Stolberg-Hütte in Ilsenburg«, in: Volker Schimpff, Wieland Führ (Hrsg.): *Historia in museo. Festschrift für Frank-Dietrich Jacob zum sechzigsten Geburtstag*, Langenweissbach 2004, S. 247–253, hier: S. 250.

830 Schmidt 1913/1914, S. 494. Vgl. auch Erich Haenel, Heinrich Tscharmann (Hrsg.): *Das Mietwohnhaus der Neuzeit*, Leipzig 1913, S. 10 (»Stiefkind unserer Architektur«).

831 Vgl. Ulmer 1990, S. L.

832 Vgl. Haenel/Tscharmann 1913, S. 17, 28.

833 Vgl. ebd., S. 10.

834 Ebd., S. 28.

*»gewiß kulturell [...] sehr wichtige Aufgabe, [...] dieses Gebiet des Wohnwesens mit neuen Ideen zu befruchten, sachliche, geschmackvolle und preiswerte Gegenstände zu schaffen für Leute, die mit ihrem Hausrat unter Umständen öfters umziehen müssen.«<sup>835</sup>*

Erste Erfahrungen auf dem Gebiet dürfte er schon um 1910 mit »Beamten-Wohnungen für den Westerwald«<sup>836</sup> erworben haben. Wenn jedoch 1914 Paul F. Schmidt lobte, dass in den Miethäusern am Olbrichweg

*»mehrfach einige fruchtbare Gedanken aus dem Raumkomfort des Einfamilienhauses auf die vornehme Mietwohnung übertragen [wurden]; so die Betonung des Korridors bis zur wohnhaften Diele, die Abtrennung der Küchenregion von dem Wohnbereich, breite und helle Stiegenhäuser«<sup>837</sup>*

so wird daraus deutlich, dass Albinmüller hier eher anstrebte, die Mietwohnung dem Komfort des Einfamilienhauses anzupassen, als eigenständige Lösungen für die Gegebenheiten einer für breitere Bevölkerungsschichten geeigneten Wohnung in einem Mehrfamilienhaus zu finden.

Dies belegen bereits die Wohnungsgrößen: In der ganzen Miethäusergruppe gab es nur zwei Wohnungen mit drei Zimmern, die übrigen hatten bis zu sieben Zimmer (Küche, Bad und Nebenräume wie Mädchenkammer nicht eingerechnet). In gut der Hälfte der Häuser gab es nur eine Wohnung pro Etage, in den übrigen Häusern je nur zwei.<sup>838</sup> Die Grundrisse waren so großzügig geplant, dass alle Zimmer außer der Diele Tageslicht erhielten.<sup>839</sup>

Da um 1910 in Darmstadt allerdings keine Wohnungsnot bestand, bereitete die Finanzierung zuerst Schwierigkeiten, konnte aber über die Gründung von zwei Baugesellschaften, »Mathildenhöhe« und »Platanenhain«, sichergestellt werden; ein Mietshaus, zudem ein Atelierhaus für die Künstlerkolonie gehörte, wurde vom Großherzog persönlich finanziert.<sup>840</sup> Von den 16 geplanten Häusern wurden acht (mit insgesamt 37 Wohnungen) zur Ausstellung fertig gestellt,

835 Albinmüller 2007, S. 170.

836 G.: »Vermischtes. Olbrich's Nachfolge in Darmstadt«, in: *Deutsche Bauzeitung* 44 (1910), Nr. 73, S. 584. Näheres zu diesem Bau und seiner damaligen Ausstattung ist gegenwärtig leider nicht bekannt.

837 Paul F. Schmidt: »Die dritte Ausstellung der Künstlerkolonie in Darmstadt 1914«, in: *Deutsche Monatshefte* 14 (1914), S. 211–214, hier: S. 214.

838 Vgl. Haenel/Tscharmann 1913, S. 217–220.

839 Vgl. ebd., S. 220.

840 Vgl. Römhald 1914, S. 49. Vom Großherzog finanziert wurde das Wohnhaus am Olbrichweg Nr. 10 mit angeschlossenen Ateliergebäude.

drei der Häuser, Olbrichweg 8, 10 und 12 [siehe Abb. 139], erhielten eine vollständige Inneneinrichtung. Neben Albinmüller statteten Emanuel Josef Margold und Edmund Körner je drei Etagenwohnungen aus, wie Römheld im Ausstellungskatalog ausführte: »Die Aussteller ziehen gewissermaßen als Mieter ein, sie haben als solche die Ausstattung mit Mobiliar und sonstigen Dekorationsstücken vorgenommen«<sup>841</sup>. Im Ausstellungskatalog waren zu Albinmüllers Räumen wesentlich ausführlichere Informationen über die Ausstattungselemente abgedruckt, als zu den Beiträgen von Körner und Margold, was bereits verdeutlicht, welchen Stellenwert seine Räume auch in der Wahrnehmung der Ausstellungsorganisatoren hatten.<sup>842</sup>

Albinmüllers Musterwohnung im Olbrichweg Nr. 8 [Abb. 140] lag im Erdgeschoss und hatte sechs Zimmer (Vorraum, Esszimmer, Empfangszimmer, Herrenzimmer, Schlafzimmer, Tochterzimmer) sowie eine Loggia,<sup>843</sup> Bad und Küche (die Möbel wurden von der Hofmöbelfabrik Ludwig Alter, Darmstadt, hergestellt).

Größer waren die Wohnungen in den anderen beiden Häusern mit jeweils sieben Zimmern.<sup>844</sup> Im 1. Stock des Olbrichwegs Nr. 10 [Abb. 141] stattete Albinmüller diese als Vorraum, Empfangszimmer, Wohnzimmer, Esszimmer, Elternschlafzimmer, Arbeits- und Schlafzimmer der Söhne, Bad, Küche aus (Hersteller des Mobiliars war die Möbelfabrik Ludwig Stritzinger, Darmstadt); die Wohnung im Olbrichweg Nr. 12 [Abb. 142] lag im 2. Stock und war für eine Familie mit kleinen Kindern eingerichtet, mit Vorraum, Salon, Esszimmer, Wohnzimmer, Kinderzimmer, Elternschlafzimmer, Ankleidezimmer, Bad, Küche mit Küchenvorraum (Möbel von der Hofmöbelfabrik Joseph Trier, Darmstadt).



Abb. 139:  
Lageplan der Miethäusergruppe am Olbrichweg (1914), unten rechts das 1908 errichtete Ausstellungsgebäude

841 Ebd. Finanziert wurde die Innenausstattung durch die für die einzelnen Wohnungen als Hauptaussteller auftretenden Möbelfirmen, vgl. Renate Ulmer: *Jugendstil in Darmstadt*, Darmstadt 1997, S. 252.

842 Die folgenden Informationen aus: Römheld 1914, S. 49–68.

843 Vgl. Haenel/Tscharmann 1913, S. 219.

844 Vgl. ebd., S. 220.

Abb. 140 (links):  
Miethäusergruppe  
am Olbrichweg:  
Grundriss von Haus  
Nr. 8 (1914)



Abb. 141 (rechts):  
Miethäusergruppe  
am Olbrichweg:  
Grundriss von Haus  
Nr. 10 (1914)

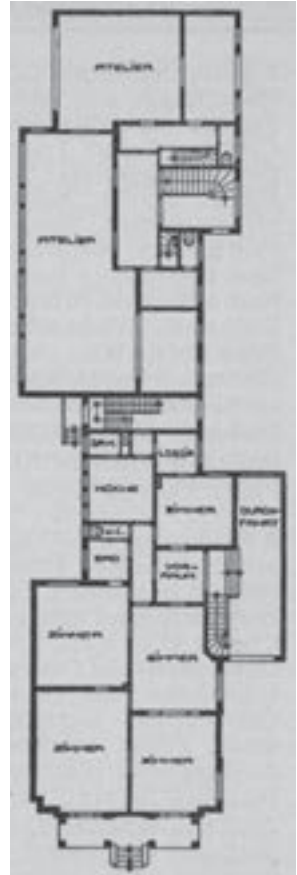


Abb. 142:  
Miethäusergruppe am Olbrichweg: Grundriss  
von Haus Nr. 12 (1914)



Alexander Koch hob in seiner Besprechung »bei Albin Müller die energische klare Organisation des Ganzen«<sup>845</sup> lobend hervor. Die publizierten Räumlichkeiten wirken kostspielig und bis ins kleinste Detail künstlerisch durchgestaltet, zur farblichen Gestaltung, so ein zeitgenössischer Bericht, verwendete Albinmüller »oft kühne Farbkombinationen von verwandten Tönen«<sup>846</sup>. Alle Wohnungen erhielten Linoleum-Bodenbelag und zum Teil auch Lincrusta-Tapeten der Delmenhorster Linoleumfabrik (Anker-Marke), die Tapeten kamen von der Tapetenfabrik Coswig G.m.b.H, die Beleuchtungskörper wurden vom Gas- und Gusswerk Mainz hergestellt, Teppiche bezog Albinmüller von der Vereinigten Smyrna-Teppich-Fabriken AG, Berlin/Cottbus, für die er selbst Entwürfe fertigte [vgl. Abb. 143].



Abb. 143:  
Albinmüller: Teppich (publiziert 1914), Ausführung Vereinigte Smyrna-Teppich-Fabriken AG, Berlin/Cottbus

An den publizierten Räumlichkeiten lässt sich ablesen, dass Albinmüller deren Ausstattung auf die Funktion abstimmte. So kennzeichnete die Arbeitszimmer das Quadrat als Hauptmotiv, um eine ›geordnete‹ Raumwirkung zu erzeugen, die Wände waren sehr zurückhaltend ausgestaltet. Deutlich zeigt sich dies beim Herrenzimmer im Olbrichweg Nr. 8 [Abb. 144]; ein quadratischer Umriss definierte die Binnengliederung des Bücherschranks und das Teppichmuster. Die im unteren Bereich der Wand verwendete Tapete hatte ein graphisches Muster aus gegeneinander versetzten Quadraten und Rechtecken. Ein schmaler vegetabiler Fries schloss den Bereich ab, dessen Blüten eckig geformt waren. Der gleiche Fries rahmte oben die farbige Wandzone ein.

845 Koch 1914, S. 271.

846 Anonym: »Moderne Etagenhäuser«, in: *Reclams Universum Weltrundschau. Sonderheft Darmstädter Kunstjahr 1914* (1914), S. 21–24, hier: S. 23 [im Folgenden zitiert als: Etagenhäuser (Reclams Universum) 1914].



Abb. 144:  
Albinmüller: Miethäusergruppe  
(1914), Olbrichweg Nr. 8:  
Herrenzimmer



Abb. 145:  
Albinmüller: Miethäusergruppe (1914), Olbrichweg Nr. 8: Herrenzimmer:  
Detail der Wandgestaltung



Das Quadrat setzte sich im Möbeldekor fort: Die Rahmung der Schränke, die Stuhllehnen, die Einfassung der Polstermöbel und die seitliche Tischkante schmückte eine einheitliche Schmuckleiste mit einem feinen Intarsienmuster aus aneinandergereihten Quadraten, in die noch einmal kleine Quadrate eingeschrieben waren [Abb. 146]. Ähnliche Gestaltungsprinzipien galten für das »Arbeitszimmer der Söhne« im Olbrichweg Nr. 10.

Abb. 146:  
Albinmüller: Miethäusergruppe (1914), Olbrichweg  
Nr. 8: Schrank aus dem Herrenzimmer



Die Ess- und Speisezimmer hingegen gestaltete Albinmüller lebhaft und teilweise opulent, wobei für jede Wohnung ein anderer historischer Stil die Inspiration zur Gestaltung lieferte. Das Esszimmer im Haus Nr. 8 trug abstrahierte biedermeierliche Züge [Abb. 147]. Die Möbel waren weiß lackiert und mit schmalen Schmuckleisten aus Palisanderholz versehen, die jeweils die Grundlinien der Möbelformen betonten. Die Wand war durch Pseudopilaster in Felder eingeteilt, die jeweils die Möbel einrahmten.

Auffällig ist die Kreisform, wie sie im Fenster der Tür und den Aufsätzen der beiden Büfets erschien und von den runden bzw. ovalen Gemälderahmen aufgenommen wurde, die fast auf gleicher Höhe angebracht waren. Sie wiederholte sich im gewebten Teppich, dem runden Esstisch und dem Muster des Stoffbezugs der Stühle, so dass der Kreis als Hauptmotiv die einzelnen Raumelemente zu einer Einheit zusammenband. Die Ölgemälde im Esszimmer Nr. 8 stammten von Hans von Heider, einem ehemaligen Kollegen Albinmüllers von der Kunstgewerbeschule Magdeburg.

Für das Speisezimmer im Olbrichweg Nr. 10 adaptierte Albinmüller eine klassizistische Formensprache [Abb. 148, 149].

Das Mobiliar aus schwarzpoliertem Birnbaumholz hatte einen kastenförmigen Grundaufbau, nur dezent waren Schmuckelemente eingesetzt. Eine schmale Zierleiste kennzeichnete die Außenkante des Glasaufsatzes der Vitrine und die obere Platte des Büfets. Erstere erhielt einen flachen Dreiecksgiebel, das Büfett glatte Säulchen mit starker Enthasis, einer schmucklosen kegelstumpfförmigen Basis und einem kugelartigen Kapitell. Diese beiden Schrankmöbel standen auf schmalen, kannelierten, sich nach unten verjüngenden Füßen. In einer Ecke des Zimmers befand sich ein Kamin aus Serpentinsteine, dessen Öffnung von zwei abstrahierten ionischen Pilastern eingerahmt wurde [Abb. 149].

Unterstützt wurde das Raumkonzept durch die Wandgestaltung. Eine schmale Sockelzone und der Deckenbereich ab der mehrfach abgestuften Hohlkehle waren hell belassen.

Die übrige Wandfläche hatte einen hellen Grundton erhalten. Ebenfalls weiß waren breite hochrechteckige Flächen, als Pseudopilaster ausgelegt: Sie schlossen oben mit einem angedeuteten ionischen Kapitell ab, gebildet aus Blüten an einer schmalen Pflanzenranke, deren Ende zu Voluten eingerollt waren. Von diesen hingen Blumengirlanden bis zur Sockelzone [Abb. 149]. An der Stirnseite des Raumes traten diese Pseudopilaster gekuppelt auf und erhöhten so den repräsentativen Charakter des Raumes. Die Raumecken, in denen Albinmüller auf Wandvorsprünge Rücksicht nehmen musste, waren zusätzlich durch Zierleisten aus S-förmig geschwungenen Blättern betont. Die übrige Wandfläche war undekoriert.

Abb. 147:  
Albinmüller: Miethäusergruppe (1914),  
Olbrichweg Nr. 8: Esszimmer



Abb. 148:  
Albinmüller: Miethäusergruppe (1914),  
Olbrichweg Nr. 10: Esszimmer



Abb. 149:  
Albinmüller: Miethäusergruppe (1914),  
Olbrichweg Nr. 10: Esszimmer



Zwar verwendete Albinmüller hier in den Umrissen eine klassizistische Formensprache, füllte diese im Detail jedoch mit modern aufgefassten, vom Naturvorbild abstrahierten Motiven, symmetrisch aufgebaut und wiederholt aneinander gereiht. Ganz ähnliche Dekore setzte Albinmüller bei seinen etwa zeitgleich entstandenen Entwürfe für die Serapis-Fayencen der Turn-Teplitzer Firma Ernst Wahliss ein [s. Abb. 198].

Ein aufwändig gemusterter Teppich, der die floralen Motive der Wandgestaltung aufnahm, markierte die Raummitte. An der Decke war ein sehr dezentes Stuckdekor aus drei mal drei Quadraten platziert, im Inneren eines jeden Quadrats ein Kreis aus einer fortlaufenden Zopfgirlande. Der Beleuchtungskörper mit seinem zylinderförmigen Aufbau im oberen Bereich setzt den mittleren Kreis nach unten fort, blütenkelchartig erschien unten der eigentliche Lampenschirm. Auf weitere elektrische Beleuchtung scheint verzichtet worden zu sein, auf dem Büfett waren jedoch noch Kerzenleuchter bereit gestellt. Ausgestellt waren hier auch noch einmal das nach Albinmüllers Entwürfen ausgeführte und auf der Weltausstellung in Brüssel 1910 prämierte Service der Porzellanmanufaktur Burgau Ferdinand Selle und das Trinkglas-Service der Kristallglasfabrik Benedikt von Poschinger, Oberzwieselau, mit einem vergoldeten Kuppel-Boden.<sup>847</sup>

Von dem Speisezimmer aus dem Haus Nr. 12 ist gegenwärtig keine Abbildung bekannt, doch im Bestand des Instituts Mathildenhöhe, Darmstadt, befinden sich einige Möbel aus diesem Zimmer [Abb. 150]. Diese zeigen, dass Albinmüller hierfür das Rokoko als Ausgangspunkt für die Gestaltung wählte. Die Möbel waren aus einfachen stereometrischen Grundformen aufgebaut, mit gerader Linienführung. Jedoch wurden die Büfette mit einem Ornament aus Rocailles bzw. Schnecken verziert – typische Schmuckelemente des Rokoko, hier jedoch in eigener Interpretation verwendet. So war auch der Sockel von einem der Büfette als halber kannellierter Säulenstumpf ausgebildet.

Wie weit Albinmüller hier – trotz Wiederaufnahme historischer Stilelemente – von einer historistischen Rokoko-Auffassung entfernt war, zeigt ein Vergleich mit dem Damensalon von Kleukens, der das historische Vorbild direkter umgesetzt hatte: die geschwungenen Beine von Sitzmöbeln und Beistelltisch sowie die *Récamière* sind z.B. deutlichere Übernahmen der älteren Stilepoche.<sup>848</sup>

Opulent war auch das Schlafzimmer im Haus Nr. 10 ausgestattet: Die Wandfläche bedeckte eine aufwändig gemusterte Tapete [Abb. 151], die in sich noch einmal in Längsfelder eingeteilt war, welche das Bett einrahmten.

---

847 Siehe Kapitel 5.4.3.

848 Vgl. die Abbildung in *Deutsche Kunst und Dekoration* 34 (1914), S. 281 (Abbildung gehört zu Koch 1914).

Abb. 150:  
Albinmüller: Miethäusergruppe (1914):  
Möbel aus dem Speisezimmer der Wohnung Olbrichweg  
Nr.12



Abb. 151:  
Albinmüller: Miethäusergruppe  
(1914), Olbrichweg Nr.10:  
Schlafzimmer





Abb. 152:  
Albinmüller: Miethäusergruppe (1914), Olbrichweg Nr. 10: Stuhl  
aus dem Schlafzimmer



Abb. 153:  
Albinmüller: Miethäusergruppe (1914), Olbrichweg  
Nr. 10: Schlafzimmer, Toilettentisch

Schwelgerisch waren Polsterung und Vorhangstoff mit floralen Motiven verziert. Die Möbelformen waren von barockinspirierten Schwüngen geprägt, Zierschnitzerei wurde zurückhaltend eingesetzt. Als durchgehendes Schmuckelement fanden sich an allen Möbelstücken Voluten, an den unteren Abschlüssen von Sofa und der Oberkante der Schränke, aber ebenso an der Stuhllehne oder am Toilettentisch [Abb. 152, 153]. Ähnliche volutenförmige Füße und Abschlüsse setzte Albinmüller bei den Möbeln des Arbeitszimmers ein, das gesondert im Ausstellungshaus präsentiert wurde.<sup>849</sup>

---

849 Vgl. Werke der Darmstädter Ausstellung 1917, S. 22.

Ausgefallen war hier die Fußlösung des Toilettentischs [Abb. 153]: Ein zum Kapitel ausgebildeter Segmentbogen lief beidseitig in Voluten aus und balancierte auf einem schmal zulaufenden runden Bein.

Diese Gestaltungsidee wirkt zwar ungewöhnlich und exklusiv, ging tatsächlich aber auf Vorbilder aus der Zeit um 1800 zurück [Abb. 154].

Abb. 154:  
Schloss Wetzdorf, Österreich: Schreibtisch  
(Abb. aus: Josef August Lux: *Von der Empire-  
zur Biedermeierzeit*, Stuttgart 1919)



Alexander Koch urteilte 1914 in der *Deutschen Kunst und Dekoration* über die Mietwohnungen aller drei Künstler, dass zwar manche Farben etwas zu »keck« geraten und die Proportionen von Möbeln und Raum zum Teil nicht aufeinander abgestimmt seien, sich aber vorbildhaft »[...] die Gediegenheit der technischen Arbeit, die Disziplin des Ornamentes, die Schmuckwirkung der Materialien und anderes mehr«<sup>850</sup> präsentiere.

Auch wenn eine Vorankündigung in der *Dekorativen Kunst* 1913 die Absicht bekundet hatte, »zu zeigen, wie man sich auch in Mietwohnungen ohne großen Aufwand behaglich und zweckmäßig einrichten kann«<sup>851</sup> und auf Einbaumöbel, die Umzüge erschweren, verzichtet worden war, so waren die fertig eingerichteten Wohnungen doch deutlich für eine gehobene Gesellschaftsschicht bestimmt. Dies belegen bereits die vorgesehenen Zimmertypen (Empfangszimmer, Salon, Herrenzimmer). Einem höheren Repräsentationsbedürfnis kam entgegen, dass Albinmüller die Vorräume mit Glastüren ausgestattet hatte, um Besuchs- und Wohnbereich voneinander trennen zu können.<sup>852</sup> Die Wohnungen waren komfortabel – aber dadurch vermutlich auch kostspieliger – mit Warmwasserversorgung, einem Kohlenaufzug, Vakuumreiniger und einer

850 Koch 1914, S. 271.

851 K.: »Die Ausstellung der Darmstädter Künstler-Kolonie 1914«, in: *Dekorative Kunst* 16 (1912/1913), Bd. 21, S. 563–565, hier: S. 565.

852 Vgl. *Etagenhäuser* (Reclams Universum) 1914, S. 23.

Zentralheizung ausgestattet.<sup>853</sup> Das Missverhältnis zwischen präsentierter Ausstattung und der eigentlich vorgesehenen Nutzung wurde damals schon kritisiert, z.B. durch Paul F. Schmidt. Zwar sei sowohl Gestaltung als auch Herstellung sehr gut gelungen

*»[a]ber dennoch will etwas nicht stimmen. Das liegt vor allem an dem Widerspruch des offenbaren Luxus mit dem Charakter der kleinen, vier bis sechs Zimmer enthaltenden, allerdings raffiniert und vornehm ausgestatteten Wohnungen, bei denen z.B. auch gar nicht oder nur andeutungsweise auf ein oder zwei Kinder Rücksicht genommen wurde.«<sup>854</sup>*

Einen wirklich neuen Ansatz zur Innenraumgestaltung wählte Albinmüller im Atelierhaus, welches dem Gebäude im Olbrichweg Nr. 6 angegliedert war. Hier plante er »ein[en] neue[n] Typ für Künstlerwerkstätten mit anschließenden Wohn- und Büroräumen«<sup>855</sup>. Letztere nahmen jeweils zwei niedrigere Geschosse ein, dazu korrespondierend ein Atelierbereich mit großer Deckenhöhe. Diese Ateliers waren nach Norden ausgerichtet, um direkte Sonneneinstrahlung zu vermeiden, und mit verschiebbaren Wänden ausgestattet, ein damals innovatives Prinzip zur flexiblen Raumausstattung. In den 1920er Jahren wurde dies von den Vertretern des Neuen Bauens häufig eingesetzt, so z.B. im 1924 errichteten »Haus Schröder« in Utrecht, Niederlande, nach Plänen von Gerrit Rietveld (1888–1964). Hier beschränkte Albinmüller allerdings die Technik auf den Atelierbereich, erst ab Beginn der 1920er Jahre schlug er selbst Wohnraumkonzepte vor, die die Flexibilität von Falttören nutzten.<sup>856</sup> Das Atelierhaus blieb als einziges Gebäude der Baugruppe erhalten und wird heute von der Hochschule Darmstadt genutzt.

---

853 Vgl. ebd., S. 21.

854 Schmidt 1913/1914, S. 497. Es lässt sich aber auch an den vorgesehenen Mietpreisen ablesen. Es gab folgende Kategorien: 750, 1.100, 1.400, 1.600, 1.800, 2.000, 2.400 bis 2.600 Mark, vgl. Römheld 1914, S. 49. 1912/1913 betrug z.B. das Jahresgehalt eines Oberlehrers in Preußen rund 4.950 Mark, ein Regierungsbaumeister in Hessen erhielt etwa 6.300 Mark, vgl. Rainer Fattmann: *Bildungsbürger in der Defensive. Die akademische Beamenschaft und der »Reichsbund der höheren Beamten« in der Weimarer Republik*, Göttingen 2001 (Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft 145), S. 104.

855 Albinmüller 2007, S. 169.

856 Vgl. Albinmüller 1921; Ders. 1930a.



### 5.3.2 Das Zerlegbare Ferienhaus

In Deutschland galten Holzhäuser bis zum Ersten Weltkrieg eher als Luxusobjekte, die vor allem auf dem Land oder im Garten- und Freizeitbereich vorkamen, auch wurden diese oft in Einzelanfertigung hergestellt.<sup>857</sup> In Skandinavien hingegen beschäftigte man sich bereits im 19. Jahrhundert mit der industriellen Vorfertigung. Noch während seiner Zeit in Magdeburg im Jahr 1905 hatte Albinmüller eine Studienreise nach Norwegen unternommen, um dort den Holzhausbau zu studieren.<sup>858</sup> Im gleichen Jahr entwarf er eine Lufthütte aus Holz für das Sanatorium Dr. Barner in Braunlage, 1906 präsentierte er einen Gartenpavillon auf der III. Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung in Dresden.<sup>859</sup>

Mit dem 1914 auf der Künstlerkolonie präsentierten »Zerlegbaren Ferienhaus« [Abb. 155], ausgeführt von der Zimmereifirma Gabriel A. Gerster aus Mainz,<sup>860</sup> knüpfte Albinmüller an seine früheren Beschäftigungen mit dem Holzhausbau an.<sup>861</sup> Zwar wurden in Deutschland bereits 1908 auf der Kunstgewerbeausstellung in München und 1914 auf der Werkbund-Ausstellung in Köln transportable bzw. vorgefertigte Häuser vorgestellt, Albinmüller war jedoch laut Junghanns einer der ersten namhaften Architekten, der sich dieser Bauaufgabe widmete.<sup>862</sup> Wenn auch als Ferienhaus bezeichnet, so kann dieser Teil der Ausstellung durchaus als weiterer Beitrag Albinmüllers zur Wohnungsfrage verstanden werden, denn die Möglichkeiten des Holzhausbaus für Wohnzwecke verfolgte er nach dem Zweiten Weltkrieg intensiv weiter.<sup>863</sup>

Während das Äußere des Holzhauses Gräfe zufolge »von asiatischen Tempeln und einem vereinfachten Klassizismus inspiriert«<sup>864</sup> war, zeigte Albinmüller im Inneren eine zurückhaltende Gestaltung – allerdings gegenüber der 1905 errichteten Lufthütte in Braunlage deutlich ästhetisch aufgewertet.

857 Vgl. Kurt Junghanns: *Das Haus für alle. Zur Geschichte der Vorfertigung in Deutschland*, Berlin 1994, S. 28, 41 f.

858 In seinem Reisebericht beschrieb er u.a. »entzückende kleine Landhäuser, die sich durch ihre Einfachheit sehr vorteilhaft von unseren Vorstadtvillen unterscheiden.« (Albinmüller: »Reisebericht erstattet von Albin Müller. Magdeburg 18. August 1905. An den Vorstand der gewerblichen Lehranstalten zu Magdeburg. Ziel der Reise: Dänemark und Norwegen«, Gsta PK, I. HA Rep. 120 Ministerium für Handel und Gewerbe, E X, Nr. 314, Aktenzeichen IV 7999).

859 Siehe Kapitel 6.2.3 zur Lufthütte, *Offizieller Katalog* 1906a, S. 135, zum Pavillon.

860 Vgl. Römheld 1914, S. 35.

861 Siehe Kapitel 6.2.3.

862 Vgl. Junghanns 1994, S. 71, 73 f.

863 Vgl. Albinmüller 1921. Siehe ausführlicher Kapitel 7.3 und 7.4.1 zu den Holzhaus-Bauten und ihrer Innenausstattung in den 1920er Jahren.

864 Gräfe 2010a, S. 116.

Auf einer quadratischen Grundfläche von 64 Quadratmetern waren im Erdgeschoss Ess- und Wohnzimmer sowie Küche und weitere Nutzräume, im Obergeschoss neben einem Bad zwei Schlafzimmer und eine Kammer untergebracht.<sup>865</sup> Die Gesamtkosten für das Haus betragen laut zeitgenössischen Quellen inklusive Möbel rund 9.000 Mark und es sollte innerhalb weniger Tage auf- bzw. abbaubar sein.<sup>866</sup> Die Fußböden in Diele, Wohn- und Esszimmer waren mit Sperrholzplatten aus poliertem Eichen-, Birke- bzw. Kirschbaumfurnier ausgelegt. Die Decken in diesen Räumen hatten entweder eine Sperrholzverkleidung erhalten oder waren als Kassettendecken gestaltet bzw. beim Wohnzimmer erkennbar mit Balken rhythmisch gegliedert [Abb. 156].<sup>867</sup> Die Wände des Wohnzimmers waren mit einer Holzvertäfelung verkleidet, deren Maserung zum Schmuckwert beitrug. Die Möbel waren zum Teil in die Wände eingebaut, diese dabei als Rück- und Seitenwände nutzend. Eine rustikalere Formgebung war dem Feriengedanken angepasst, was z.B. an den Sitzmöbeln deutlich wird. Ein einfaches Holzbrett mit einer runden Öffnung abstrahierte die typische Rückenlehne von Bauernmöbeln mit der ausgesparten Herzform, hier jedoch als Sessel ausgeführt, mit breiter Sitzfläche.

Die Räume im Obergeschoss waren mit Lackfarben, weiß oder farbig, gestrichen.<sup>868</sup> Die Verbretterung im Schlafzimmer war sichtbar belassen, dunkle Schmuckleisten gliederten die Wandfläche [Abb. 157].

Diese Ferienhausausstattung unterschied sich in ihrer Zurücknahme ästhetischer Ausschmückungen deutlich von der 1909 für die Galerie Keller & Reiner entworfenen Landhauseinrichtung. Bezeichnenderweise war das Zerlegbare Ferienhaus, das bereits auf die 1920er Jahre verwies, gegenüber dem Haus Behrens platziert, welches noch heute als Inkunabel der Jugendstilbewegung um 1900 gilt.

---

865 Vgl. zur Grundfläche ebd.

866 Vgl. Koch 1914, S. 256.

867 Vgl. Albinmüller 1921, S. 15.

868 Vgl. Albinmüller 1921, S. 15.

Abb. 155:  
Albinmüller: Zerlegbares Ferienhaus  
(Künstlerkolonie-Ausstellung 1914)



Abb. 156:  
Albinmüller: Zerlegbares Ferien-  
haus (1914): Wohnzimmer



Abb. 157:  
Albinmüller: Zerlegbares Ferien-  
haus (1914): Schlafzimmer



### 5.3.3 Der Musiksaal für den Großherzog

Ein Glanzpunkt im übertragenen wie im Wortsinn war der schon seit 1909 in Planung befindliche Musiksaal Albinmüllers für das Neue Palais in Darmstadt [Abb. 158].<sup>869</sup> Der Auftrag durch den Großherzog bedeutete eine große Anerkennung der raumkünstlerischen Fähigkeiten Albinmüllers, denn im Neuen Palais reihte der Saal sich in Raumgestaltungen von Baillie-Scott, Otto Eckmann (1865–1902) und Joseph Maria Olbrich ein.<sup>870</sup>



Abb. 158:  
Albinmüller: Musiksaal für den  
Großherzog (Künstlerkolonie-  
Ausstellung 1914)

Der Entstehungszusammenhang sowie Formensprache dieser Raumeinrichtung sind dank der Forschungsarbeit von Petra Tücks umfassend aufgearbeitet.<sup>871</sup> Der auf der Ausstellung präsentierte Raum hatte eine Grundfläche von neun mal zwölf Metern, an einer Stirnseite war eine halbrunde Bühnennische eingebaut.<sup>872</sup> Hersteller war die Hofmöbelfabrik Ludwig Alter, Darmstadt.<sup>873</sup>

In den Grundzügen wies der Raum die für Albinmüller typische geradlinige Aufteilung von Wand- und Deckenfläche auf. Neben den Musikinstrumenten fanden sich nur wenige Sitzmöbel, diese wiesen eine schlichte Kastenform sowie einen einfarbigen Samtbezug auf und waren teilweise in den

---

869 Die Fertigstellung des Entwurfs wurde aufgrund von Finanzierungsschwierigkeiten verzögert, vgl. Albinmüller 2007, S. 162 f.; Tücks 2005, S. 311.

870 Vgl. Tücks 2005, S. 223–250 (Baillie-Scott), 251–273 (Eckmann), 275–310 (Olbrich).

871 Vgl. ebd., S. 311–330.

872 Vgl. Anonym: »Der Musiksaal des Großherzogs«, in: *Reclams Universum. Weltrundschau. Sonderheft Darmstädter Kunstjahr 1914* (1914), S. 39 [im Folgenden zitiert als: Musiksaal (Reclams Universum) 1914].

873 Vgl. Tücks 2005, S. 311, zu den Beteiligten. Die ersten Probestücke 1909 hatte die Hofmöbelfabrik J. Glückert, Darmstadt, hergestellt, mit dem Tod des Firmeninhabers endete jedoch die Zusammenarbeit, vgl. ebd.

Wandbereich eingebaut. Den Flügel versah Albinmüller mit einem reichen schwarz-goldenen Ornament mit kunstvoll verschlungenen, vegetabilen Motiven [Abb. 159].

Abb. 159:  
Albinmüller: Musiksaal für den Großherzog  
(Künstlerkolonie-Ausstellung 1914):  
Entwurf für die Goldmalerei des Flügel-  
deckels



Das Hauptaugenmerk der Ausstattung konzentrierte sich ganz auf die Begrenzungsflächen, d.h. vor allem Wand und Decke, hier war fast kein Bereich undekoriert geblieben. Hauptmaterialien des Wandaufbaus waren dunkles Amaranth-Holz und eine reiche Vergoldung,<sup>874</sup> dazwischen war zusätzlich grünes Glas »als mystischer Untergrund«<sup>875</sup> eingelegt.

Die Ornamentik basierte vor allem auf vegetabilen Formen, die in ihrer Reihung noch opulenter erschienen. Teilweise waren diese als klassizistische Stilelemente einer angedeuteten ionischen Ordnung umgesetzt [Abb. 160].<sup>876</sup> Daneben fanden sich auch byzantinische Anklänge, besonders in der zur Apsis ausgeformten Bühne. Die zahlreichen Ornamente waren im Relief ausgeführt, so dass ein abwechslungsreiches Licht- und Schattenspiel entstand.

874 Vgl. Koch 1914, S. 260.

875 Musiksaal (Reclams Universum) 1914, S. 39.

876 Vgl. Tücks 2005, S. 321, 326 f.



Abb. 160:  
Albinmüller: Musiksaal für den Großherzog  
(Künstlerkolonie-Ausstellung 1914):  
Wandgestaltung

Der Musiksaal ist laut Tücks als Auseinandersetzung Albinmüllers mit dem Erbe Olbrichs, insbesondere dessen Spätwerk, zu verstehen.<sup>877</sup> Aber ebenso ist in Bezug auf Platzierung und Rolle des Mobiliars eine Anlehnung an Raumkonzepte von Karl Friedrich Schinkel wahrnehmbar: In Räumen, die der Repräsentation dienten, ordnete Schinkel das Mobiliar der Raumdekoration unter und verband dieses fest mit der Wand.<sup>878</sup>

Eine Begründung für die Ornamentvielfalt dürfte dabei auch im Repräsentationsbedürfnis des Großherzogs gesucht werden. Das von Albinmüller für diesen gestaltete Marmorbad trug ebenfalls sehr luxuriöse Züge, mit vergoldeten Zierelementen an rokokohaften Möbelformen sowie einer feingliedrigen vegetabilen Stuckverzierung der Decke.<sup>879</sup> Allerdings zeigen auch andere Entwürfe Albinmüllers dieser Zeit diese stärkere Manieriertheit in der Ornamentik. Vergleichbar ist der ebenfalls zur Ausstellung 1914 entstandene Schwanentempel oder die Leuchten vor dem Darmstädter Hallenbad von 1909 [Abb. 161].<sup>880</sup>

877 Vgl. ebd., S. 330. In einem Nachruf würdigte Albinmüller dessen Bedeutung für Darmstadt, vgl. Albinmüller: »Joseph Maria Olbrich«, in: *Illustrierte Zeitung*, 13.08.1908, Nr. 3398, S. 263.

878 Vgl. Frithjof Hampel: »Zum Verhältnis von Mobiliar und Architektur bei Schinkel«, in: Bärbel Hedinger, Julia Berger (Hrsg.): *Karl Friedrich Schinkel. Möbel und Interieur*, München/Berlin 2002, S. 16–22, hier: S. 21 f.

879 Vgl. die Abbildungen in: *Werke der Darmstädter Ausstellung 1917*, S. 16 f.

880 Vgl. Eva Reinhold-Postina: *Denkmalschutz in Darmstadt*. Heft 5: *Das Darmstädter Hallenbad*, hg. v. Magistrat der Stadt Darmstadt – Denkmalschutz – Kulturamt, Darmstadt 1995, S. 36–38.

Abb. 161:

Albinmüller: Leuchte vor dem Jugendstilbad Darmstadt (1909) [Abb. aus: Albinmüller: *Architektur und Raumkunst. Ausgeführte Arbeiten nach Entwürfen von Professor Albin Müller [...]*, Leipzig 1909, Tafel 21; Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek]



Die effektvolle ornamentale Ausstattung wurde im Musiksaal noch durch technische Mittel gesteigert. Alle Beleuchtungsquellen gaben indirektes Licht, die zur Decke gerichteten Schalen der Wandleuchten ebenso wie die über den Pfauenfiguren bei den Sofas verdeckten Beleuchtungskörper. Zusätzlich war die durchbrochene Kassettendecke und die Apsis indirekt beleuchtbar, »so daß es in ihr seltsam leuchtet und funkelt«<sup>881</sup>. Verborgen konnte zudem Musik erzeugt und in den Raum gespielt werden, wie Paul F. Schmidt 1914 berichtete:

*»Die Orgel befindet sich hinter der Nische, und ihre Töne dringen durch die Öffnungen in deren Schnitzereien und die Mosaikkuppel; über der Decke ist ein Orgelfernwerk angebracht, so daß sein Echo wie Geisterstimme von oben herabschwebt.«<sup>882</sup>*

881 Musiksaal (Reclams Universum) 1914, S. 40.

882 Schmidt 1913/1914, S. 490.

Einem anonymen Bericht ist zu entnehmen, wie stark der Eindruck eines Musik-erlebnisses in diesem Raum gewesen sein muss:

*»In einem goldenen, unsichtbar rings den Wänden und Decken entströmenden Lichte sitzt man hier und lauscht den Tönen, die, von keines arbeitenden Menschen Hand erregt, scheinbar aus dem Jenseits kommen und vor die Seele die Entrücktheit der heiligen Cäcilie zaubern, der auf Raffaels Gemälde die Gabe verliehen wurde, dem Gesang der Engel im Himmel zu lauschen.«<sup>883</sup>*

Die technischen Effekte der indirekten Beleuchtung und Musikeinspielung in Verbindung mit der überaus reichen Ausstattung ermöglichten bei den musikalischen Vorführungen so das Erleben eines Gesamtkunstwerks.

Der Musiksaal konnte vollständig erst 1915 im Neuen Palais verwirklicht werden,<sup>884</sup> wo der Raum direkt nach der vorzeitigen Schließung der Ausstellung eingebaut wurde.<sup>885</sup> Als das Palais 1942 in den Besitz der Stadt übergang, wurde der Musiksaal als Trauzimmer genutzt.<sup>886</sup> Leider ist das Neue Palais im Zweiten Weltkrieg zerstört worden.

Im Nachgang zur Ausstellung und anlässlich des 25-jährigen Thronjubiläums des Großherzogs Ernst Ludwig gab Albinmüller 1917 erneut einen Bildband, mit dem Titel *Werke der Darmstädter Ausstellung und andere Arbeiten nach Entwürfen von Professor Albinmüller [...]*, heraus.<sup>887</sup> Der Band war dem Großherzog gewidmet, die Einleitung hatte der Kunsthistoriker Georg Biermann verfasst. Auf 90 Bildtafeln enthielt die Publikation neben Raumkunst und Kleingerät von der Künstlerkolonie-Ausstellung 1914 auch Abbildungen verschiedener Villenbauten, die für private Auftraggeber entstanden waren, und Denkmalentwürfe.

---

883 Musiksaal (Reclams Universum) 1914, S.40. Der Rezensent bezieht sich hier auf das um 1514 entstandene Gemälde Raffaels (1483–1520) »Die Verzückung der Heiligen Cäcilia«, welches die Patronin der Kirchenmusik im Kreis von Heiligen zeigt.

884 Vgl. Tücks 2005, S. 314.

885 Vgl. ebd., S. 329: Im Erdgeschoss neben dem Speisesaal, dort laut der Rekonstruktion von Petra Tücks mit etwa der Grundfläche: 8,50 x 10,20 m. Tücks hat zudem dargelegt, dass es sich beim Musikzimmer Albinmüllers nicht um einen Umbau des bereits 1902/03 entstandenen Musikzimmers Olbrichs handelte, vgl. ebd., S. 328.

886 Vgl. ebd., S. 329.

887 Vgl. Werke der Darmstädter Ausstellung 1917.



## 5.4 *Gebrauchsgerät und Materialien zur Raumausstattung der Jahre 1906 bis 1914*

Im Anschluss an die Dresdner Kunstgewerbe-Ausstellung von 1906 erwuchs unter den deutschen Reformern die Erkenntnis, dass sich ihre ästhetischen Ideale nur unter Mitwirkung der Industrie durchsetzen ließen. Bereits Albinmüllers Herangehensweise an die Erstellung von Entwürfen für die Fürstlich Stolbergsche Hütte, Ilsenburg, regelmäßige Besuche der Gießerei und das Korrigieren der Modelle,<sup>888</sup> verwiesen auf jene vorbildliche Zusammenarbeit zwischen Künstlern und Industrie, für die ab 1907 der Deutsche Werkbund eintrat. Dessen Ziel war es, die »Veredelung der gewerblichen Arbeit im Zusammenwirken von Kunst, Industrie und Handwerk, durch Erziehung, Propaganda und geschlossene Stellungnahme zu einschlägigen Fragen«<sup>889</sup> zu fördern. Entscheidend war die Neuausrichtung auf eine industrielle Fertigung, ausgehend von der Einsicht, dass nur in großen Mengen produzierte qualitätsvolle Objekte das Konsumverhalten breiter Bevölkerungsschichten ändern konnten.

Zu den Gründungsmitgliedern des Werkbundes gehörten Künstler wie Peter Behrens, Bernhard Pankok und Bruno Paul, aber auch Industrielle, z.B. der Silberwarenfabrikant Peter Bruckmann (1865–1937) sowie Politiker wie Friedrich Naumann (1860–1919). Der erste Vorsitzende war der Architekt Theodor Fischer (1862–1938).

Der Deutsche Werkbund zielte zwar nicht primär auf eine neue Regelbildung zur ästhetischen Gestaltung, doch seine Aktivitäten trugen entscheidend zur Herausbildung einer progressiven Formgebung bei. Die erste große umfassende Leistungsschau veranstaltete der Werkbund im Jahr 1914 in Köln, parallel zur Künstlerkolonie-Ausstellung auf der Mathildenhöhe in Darmstadt. Albinmüller war 1908<sup>890</sup> dem Werkbund beigetreten und widmete sich bis zum Ersten Weltkrieg einer intensiven Entwurfstätigkeit im Bereich von Gebrauchsgerät und Materialien zur Raumausstattung, wie Bodenbeläge und Tapeten.

888 Siehe Kapitel 3.6.2.

889 M.: »1. Jahresversammlung des Deutschen Werkbundes«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 22 (1908), S. 335–336, hier: S. 335. Vgl. allgemein zur Geschichte des Werkbundes: Campbell 1989; Frederic J. Schwartz: *Der Werkbund. Ware und Zeichen 1900–1914*, Dresden 1999; Maciuka 2005; Winfried Nerdinger: *100 Jahre Deutscher Werkbund 1907/2007*, Ausst. München (Architekturmuseum der TU München), Berlin (Akademie der Künste), München 2007.

890 Vgl. *Mitgliederverzeichnis und Satzung des Deutschen Werkbundes e.V. 1908, Nachtrag 1909*, Leipzig 1909, S. 12.

#### 5.4.1 Flachmuster: Abgepasste Ware und Rapportmuster

Nach dem gegenwärtigen Kenntnisstand beschäftigte sich Albinmüller ab 1906 intensiver als vorher mit Entwürfen für Flachmuster – d.h. entweder Rapportware, z.B. Tapeten und Linoleum, oder so genannte abgepasste Ware, also Tischdecken und Bodenteppiche mit festem Grundmaß. In beiden Fällen verzichtete eine gute Gestaltung auf die Illusion von Tiefenwirkung und betonte die Fläche; auch sollten die Muster nicht zu aufdringlich erscheinen, sondern sich gut in die übrige Raumausstattung einfügen können.

#### Linoleum und Lincrusta

Die Erfindung des strapazierfähigen Fußbodenbelags Linoleum geht auf den Engländer Frederick Walton zurück, der 1863 ein Patent zur Herstellung eines haltbaren und pflegeleichten Fußbodenbelags aus Korkmehl, Jute und oxidiertem Leinöl angemeldet hatte.<sup>891</sup>

Die Delmenhorster Linoleumfabrik (Anker-Marke) war 1892 als erste deutsche Linoleumfabrik gegründet worden.<sup>892</sup> Waren zuerst nur einfarbige Ausführungen möglich, so konnte ab dem Ende des 19. Jahrhunderts das Material bedruckt werden. Die Einführung der Inlaid-Technik in den 1890er Jahren ermöglichte die Herstellung haltbarer farbiger Muster. Um den historistischen Kundengeschmack zu bedienen, wurden zunächst Dielen- oder Holzboden bzw. Orientteppiche imitiert. Das Linoleum geriet daher seitens der Kunstgewerbebewegung in den Verruf eines minderwertigen Surrogat-Materials. Erst der Jugendstilbewegung gelang es, dem Material eine eigene Ästhetik zu geben. Gerade die freien Gestaltungsmöglichkeiten ließen sich hervorragend nutzen, um den Fußboden im Sinne der Raumkunst harmonisch mit den übrigen Ausstattungselementen abzustimmen. Da das Material äußerst pflegeleicht und gut zu reinigen war, diente es zugleich der Zweckmäßigkeit und Hygiene, auf die in dieser Zeit ebenfalls Wert gelegt wurde. Linoleum in den Räumen zu verlegen, galt nun gerade als Zeichen eines besonders fortschrittlichen Kulturverständnisses und trug zur Bildung einer »Hauskultur«<sup>893</sup> bei. Inlaid-Linoleum hatte

---

891 Vgl. Torsten Ziegler: »Wachstuch, Fußtapete, Kamptulikon, Korkteppich: Linoleum. Der Beginn des idealen Bodenbelags«, in: Gerhard Kaldewei (Hrsg.): *Linoleum. Geschichte, Design, Architektur. 1882–2000*, Ostfildern-Ruit 2000, S. 32–47, hier: S. 36 f.

892 Vgl. zur Geschichte des Linoleums in Deutschland: Roland A. Hellmann: »Aufstieg, Fall und Renaissance eines Fußboden-Klassikers: Die Geschichte des Linoleums in Deutschland«, in: Gerhard Kaldewei (Hrsg.): *Linoleum. Geschichte, Design, Architektur. 1882–2000*, Ostfildern-Ruit 2000, S. 48–53, hier: S. 49. Die früheren Linoleumfabrik-Gründungen in Deutschland geschahen unter englischer Führung, so die bereits 1882 ebenfalls in Delmenhorst eröffnete »German Linoleum Manufacturing Comp. Ltd.« (ab 1896 »Deutsche Linoleum – Werke Hansa AG«), vgl. ebd. Siehe auch Hans Martin Gubler: »Linoleum, Lincrusta und Muralin – Materialien zur Raumkunst um 1900 bis 1920«, in: *Unsere Kunstdenkmäler* 33 (1982), Nr. 4, S. 417–421.

893 Warlich 1908, S. XIII.

seine Hochzeit zwischen 1900 und 1914. Da die Herstellung teure Handarbeit erforderte,<sup>894</sup> wurde die Produktion nach dem Ersten Weltkrieg in den 1920er Jahren nicht weitergeführt.

Die Delmenhorster Linoleumfabrik (Anker-Marke) war früh dem Deutschen Werkbund beigetreten. Schon seit 1905 bestand eine enge Zusammenarbeit mit Peter Behrens, der nicht nur Muster entwarf, sondern – ähnlich wie ab 1907 für die AEG, Berlin – Ausstellungsgebäude und Drucksachen gestaltete. Neben Behrens schufen u.a. Riemerschmid, Hoffmann und Paul Entwürfe für die Fabrik. Bereits zum Jahresanfang 1906<sup>895</sup> hatte auch Albinmüller mit der Delmenhorster Linoleumfabrik einen Vertrag abgeschlossen: über »eine beschränkte Anzahl von Linoleum- und Linkrusta-Entwürfen [...], mit denen die Firma die allerbesten Erfolge hatte«<sup>896</sup>, die Zusammenarbeit dauerte bis 1915/16.<sup>897</sup> Mit dem Direktor der Linoleumfabrik, Gustav Gericke (1864–1935), war Albinmüller bald freundschaftlich verbunden. Zusammen unternahmen sie 1909 eine Italienreise, auch ließ Gericke sein privates Speisezimmer von Albinmüller ausstatten (u.a. mit dessen Linoleum- und Linkrusta-Entwürfen).<sup>898</sup> Leider ist das Archivmaterial der Delmenhorster Linoleumfabrik nicht erhalten, so dass nur schwer der Umfang seiner Beteiligung geschätzt werden kann.<sup>899</sup>

Albinmüllers bekannte Entwürfe für Linoleum-Muster sind durch eine starke Reduzierung der künstlerischen Mittel geprägt, d.h. sie zeigen oft lineare Motive [Abb. 162 oben, 163], die weder eine Räumlichkeit noch natürliche Vorbilder imitierten. Florale Motive wurden von Albinmüller auf Grundformen zurückgeführt und, z.B. bei Muster 9550 [Abb. 162 unten], als Blatt und Blüte aneinandergereiht, zu einem Gittermuster gefügt. Auch nutzte er bei den überlieferten Entwürfen die durch die Inlaid-Technik gegebene Möglichkeit zur Ver-

894 Vgl. Nils Aschenbeck: »Im Zeitalter der Hygiene«, in: Gerhard Kaldewei (Hrsg.): *Linoleum. Geschichte, Design, Architektur. 1882–2000*, Ostfildern-Ruit 2000, 140–161, hier: S. 144.

895 Vgl. Aschenbeck 2000, S. 154.

896 Albinmüller 2007, S. 134.

897 Vgl. ebd., S. 134 (»wohl 10 Jahre«).

898 Vgl. ebd.; zum Speisezimmer siehe: Karl Schaefer: *Die Delmenhorster Linoleum Fabrik Anker-Marke und die moderne Raumkunst*, Delmenhorst [um 1915], S. 35.

899 Vgl. Matthew Jefferies: »Der Werkbund in Delmenhorst. Eine vergessene Episode der deutschen Design-Geschichte«, in: Gerhard Kaldewei (Hrsg.): *Linoleum. Geschichte, Design, Architektur. 1882–2000*, Ostfildern-Ruit 2000, S. 96–119, hier: S. 108, Anm. 5. Eine (unvollständige) Auflistung bei Franke 2000, S. 136. Siehe auch: Georg Jacob Wolf: »Das Deutsche Kunstgewerbe auf der Brüsseler Weltausstellung«, in: *Die Kunst* 22 (1910), S. 529–551, hier: S. 576; Deutscher Werkbund (Hrsg.): *Die Durchgeistigung der Deutschen Arbeit. Wege und Ziele in Zusammenhang von Industrie/Handwerk und Kunst*, Jena 1912 (Jahrbuch des Deutschen Werkbundes), S. 104; Schaefer [um 1915], jeweils nach den S. 6, 14, 34; Sabine Röder, Gerhard Stock (Hrsg.): *Deutsches Museum für Kunst in Handel und Gewerbe. Moderne Formgebung 1900–1914*, Ausst. Krefeld (Kaiser Wilhelm Museum), Hagen (Ernst Osthaus Museum), Krefeld 1997, S. 268, Nr. LN 11, 12.

wendung von bis zu zehn Farben nicht voll aus.<sup>900</sup> Derartige ruhige, fortlaufende Rapportmuster, die zudem nicht kurzlebigen Modewünschen folgten, und somit vielfältig einsetzbar waren, bedingten entschieden die für den Erfolg der Industrie nötige Wirtschaftlichkeit der Entwürfe.<sup>901</sup>

Während Albinmüller seine Linoleumentwürfe 1906 auf der Dresdner Kunstgewerbe-Ausstellung auch in Wohnräumen präsentierte, schränkte er deren Einsatz in späteren Jahren auf Böden mit starken Beanspruchungen ein, wie Arbeitszimmer, Flurbereiche bzw. – gerade aus hygienischen Gründen – die Räume im Sanatorium Dr. Barner, Braunlage, dessen Neubau er in den Jahren 1911 bis 1914 schuf.<sup>902</sup> Für die Richter-Bibliothek, die er 1908 auf der Hessischen Landesausstellung zeigte, wählte er ebenfalls bewusst einen strapazierfähigen Linoleumbelag, hier das Muster 9110 [Abb. 163].



Abb. 162:  
Albinmüller: Muster für Inlaid-Linoleum,  
(oben) Musternummer 4995 (publiziert 1915)  
und (unten) Musternummer 9550 (publiziert  
1912), Ausführung Delmenhorster Linoleum-  
fabrik (Anker-Marke)



900 Vgl. zu den Möglichkeiten der Mustergestaltung Aschenbeck 2000, S. 144.

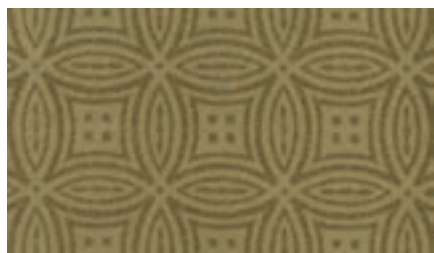
901 Vgl. Gustav Gericke: »Das Deutsche Linoleum auf dem Weltmarkte«, in: Deutscher Werkbund (Hrsg.): *Die Durchgeistigung der Deutschen Arbeit. Wege und Ziele in Zusammenhang von Industrie/Handwerk und Kunst*, Jena 1912 (Jahrbuch des Deutschen Werkbundes), S. 45–49, hier: S. 48.

902 Siehe Kapitel 6.3.2.

Neben Fußbodenbelägen aus Linoleum fertigte die Delmenhorster Linoleumfabrik auch Lincrusta-Tapeten. Dieses Material, eine Linoleum-ähnliche Masse auf Papier aufgebracht, war 1877 ebenfalls von Frederick Walton zuerst als Ersatz für Ledertapeten entwickelt worden.<sup>903</sup> Bei dieser Technik wurde das Ornament plastisch als Relief ausgebildet und konnte durch einen farbigen Anstrich vom Grundton abgesetzt werden; dadurch entstanden jene anregende Farb- und Licht-Schatten-Spiele, die den Raumkunst-Idealen der Jugendstilepoche und des Neoklassizismus entgegenkamen. Das Material wurde mit der Zeit fester und haltbarer – einer Werbeschrift von 1929 zufolge bildete es »eine unverwüstliche Wandfläche«<sup>904</sup> – und war zudem abwaschbar, daher wurde Lincrusta häufig in Bereichen mit höheren Hygieneanforderungen verwendet. Weil diese Tapeten außerdem überstrichen werden konnten, »ohne an der schönen Wirkung einzubüßen«<sup>905</sup>, und selbst Vergoldungen möglich waren, erlaubten sie eine nachträgliche individuelle Anpassung. Die Entwürfe der Jugendstilkünstler für dieses Material fielen oft verspielter und kleinteiliger aus.

Abb. 163:

Albinmüller: Richter-Bibliothek für das Justizgebäude Mainz (Hessische Landesausstellung für freie und angewandte Kunst 1908); Inlaid-Linoleum Musternummer 9110 (1908), Ausführung Delmenhorster Linoleumfabrik (Anker-Marke)



903 Vgl. Ludger Fischer: »Sanatorium Dr. Barner in Braunlage/Harz. Albin Müller 1912–14, Lutz Walter«, in: *Baumeister* 97 (2000), Nr. 10, S. 72–79, hier: S. 79. Die Masse besteht aus Leinöl, Korkmehl, Harzen, Paraffin, Schlemmkreide, Holzmehl, Pigmenten, vgl. ebd.

904 Delmenhorster Linoleum-Fabrik: *Delmenhorster Anker Lincrusta. Tapezieren – Dekorieren – Behandeln* [Werbeschrift], [Delmenhorst] 1929, o.S.

905 Ebd.

Albinmüller nutzte seine Lincrusta-Entwürfe häufig in Treppenhäusern, Garderoben- und Flurbereichen.<sup>906</sup> Einige seiner Muster ähnelten in der zurückhaltenden Gestaltung den Linoleumentwürfen, auf Wiederholung von geometrischen Grundformen basierend oder sehr zurückhaltend mit kleinen Perlschnüren akzentuiert [Abb. 164].

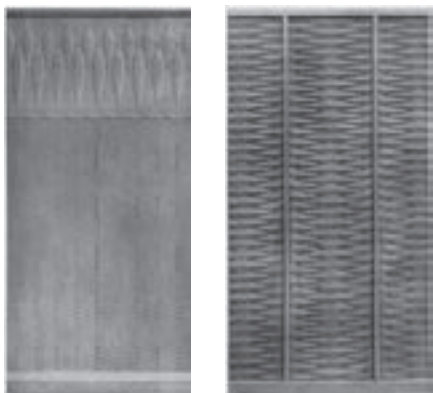


Abb. 164:  
Albinmüller: Lincrusta-Wandbekleidung,  
(links) unbek. Musternummer und (rechts)  
Musternummer 577 (publiziert 1906/1907),  
Ausführung Delmenhorster Linoleumfabrik  
(Anker-Marke)

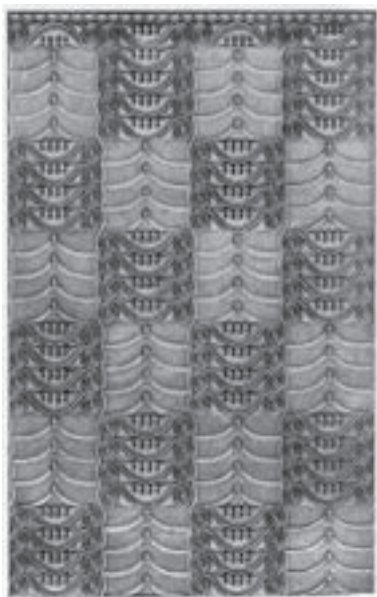


Abb. 165:  
Albinmüller: Lincrusta-Wandbekleidung, unbek.  
Musternummer (publiziert 1910), Ausführung  
Delmenhorster Linoleumfabrik (Anker-Marke)

---

906 Siehe hier Kapitel 5.3.1 (Miethäuser auf der Künstlerkolonie), 6.3.2 (Neubau Sanatorium Dr. Barner, Braunlage).

Daneben schuf er aber auch aufwändigere Entwürfe, drei von diesen sind bis heute im Sanatorium Dr. Barner erhalten,<sup>907</sup> u.a. in der Garderobe [Abb. 165, 215]. Das dort verwendete Muster war aus alternierenden Blöcken von jeweils vier identischen Motiven gebildet: abstrahierte ionische Kapitelle mit Voluten und angedeutetem Eierstab bzw. vier, nur als Linie angedeutete, Girlanden. Hier hatte Albinmüller ein Motiv der klassischen Bausprache durch Abstraktion und Reihung zu einem für den Rapport geeigneten Ornament gewandelt, welches durch die klassizistischen Anleihen zugleich repräsentativ wirkte. Dieses Muster war 1910 auch auf der Weltausstellung in Brüssel gezeigt worden.<sup>908</sup>

Die Grundidee der gereihten Kapitelle benutzte Albinmüller bereits 1906 für die Rückenlehne des Standesbeamtenstuhls im Trauzimmer, aber auch z.B. 1914 bei den Pilastern im Musiksaal für den Großherzog Ernst Ludwig und in einer stark abstrahierten Form beim »Schwanentempel«, den er zur Künstlerkolonie-Ausstellung 1914 schuf. Das Motiv an sich könnte auf eine Inspiration durch Peter Behrens zurückgeführt werden, z.B. dessen Buchgestaltung für den Katalog zur Weltausstellung in St. Louis 1904 [Abb. 166]. Tatsächlich gehörte es aber bereits zum klassizistischen Bauschmuck um 1800.

Pseudopilaster aus übereinander gereihten Schmuckmotiven verwandte Albinmüller wie oben erwähnt allerdings bereits seit 1906.<sup>909</sup>

Abb. 166:  
Peter Behrens: Buchschmuck für den *Amtlichen Katalog des Deutschen Reiches zur Weltausstellung in St. Louis 1904*



907 Siehe Kapitel 6.3.2.

908 Vgl. Wolf 1910, Abb. S. 576 (unten rechts).

909 Siehe Kapitel 3.5.1 (Stuhllehne des Standesbeamten im Trauzimmer von 1906), vgl. auch Architektur und Raumkunst 1909, S. 24 (Wandgestaltung in einem Wartezimmer).

## Tapeten

Tapetenmuster lieferte Albinmüller u.a. für die Tapetenfabrik Coswig G.m.b.H., in größerem Maße setzte er diese in den Musterwohnungen der 1914 auf der Mathildenhöhe von ihm errichteten Miethäusergruppe ein.<sup>910</sup>

Zwei Muster, die Albinmüller in seinem Bildband *Werke der Darmstädter Ausstellung* von 1917 publizierte, sollen hier als Beispiel für Albinmüllers Tapetenentwürfe dienen. Die Tapete aus einem Fremdenzimmer [Abb. 167] zeigt die charakteristische Feinteiligkeit seiner Motive. Die Elemente sind jeweils versetzt überlappend angeordnet: Auf drei stilisierten Rosenblüten stehen sich zwei Pfauenhähne gegenüber, deren Gefieder einen ovalen Rahmen bildet und sich nach unten als »Stamm« fortsetzt, rechts ist ein in umgekehrter S-Form geschwungener Farnzweig angelegt. Ein ganzer Raum mit dieser Pfautapete ausgestattet muss geradezu flirrend gewirkt haben.

Die gleiche Verschachtelung der Einzelelemente bei einer stärkeren Abstraktion zeigte das zweite Muster [Abb. 168].



Abb. 167:  
Albinmüller: Tapetenmuster (publiziert 1917)



Abb. 168:  
Albinmüller: Tapetenmuster (publiziert 1917)

910 Vgl. zu Albinmüllers Zusammenarbeit mit der Tapetenfabrik Coswig: Gräfe 1999, S. 195. Siehe zur Miethäusergruppe Kapitel 5.3.1.



## Teppiche

Für das 1910 in Brüssel ausgezeichnete Speisezimmer ließ Albinmüller den Teppich [Abb. 170] von der Wurzener Teppich- und Veloursfabriken AG herstellen,<sup>911</sup> die auch Entwürfe von Olbrich, Riemerschmid (ebenfalls für die Brüsseler Weltausstellung 1910), Friedrich Adler<sup>912</sup> und Behrens<sup>913</sup> ausführte. Die Firma ging zurück auf eine Wollstaubfabrik, die der Tapetenfabrikant Friedrich August Schütz (1808–1887) 1856 in Wurzen gegründet hatte, um in der Herstellung von Velourstapeten unabhängig von Importen zu werden. 1883 erfolgte die Umbenennung in »Wurzener Teppich- und Veloursfabriken AG«.<sup>914</sup> Um 1900 sah man auch hier in der neuen Formensprache des Jugendstils die Chance, den Umsatz zu beleben, und bemühte sich aktiv um neue Entwürfe. So war 1902 ein Wettbewerb hierfür ausgeschrieben, der u. a. von Theodor Volbehr, Direktor des Städtischen Museums Magdeburg, juriiert wurde, und dessen 1. Preis an das Gestalterehepaar Rudolf (1873–1948) und Fia Wille (1868–1920) ging.<sup>915</sup> 1904 erhielten die Produkte der Wurzener Teppich- und Veloursfabriken AG einen Grand Prix auf der Weltausstellung in St. Louis.<sup>916</sup>

Die Firma wurde in den 1990er Jahren aufgelöst, ein Teil des Firmenarchivs wird vom Stadtmuseum Wurzen aufbewahrt, darunter auch einige Musterbücher ab dem Jahr 1907. Darin können gegenwärtig 21 Entwürfe von Albinmüller im Zeitraum 1908–1915 und 1927 identifiziert werden. Außer für die Wurzener Teppich- und Veloursfabriken AG lieferte Albinmüller im Übrigen auch Entwürfe für die Vereinigte Smyrna-Teppich-Fabriken AG, Berlin/Cottbus.<sup>917</sup>

---

911 Im Musterbuch der Teppichfabrik war zu diesem Modell vermerkt »moder. Entw. Albin Müller, Tepp. F. Weltausstellung Brüssel«, vgl. Musterbuch 3801–5500 (Archiv der Wurzener Teppich- und Veloursfabriken AG, Kulturhistorisches Museum Wurzen), Muster 4947, Eintrag zwischen 12.01.1910 und 17.01.1910. Siehe ausführlicher zu Albinmüllers Zusammenarbeit mit der Wurzener Teppichfabrik König/Jung 2016.

912 Vgl. Leonhardt 1994, S. 295 f., 311–315.

913 Vgl. Robert Breuer: »Was Deutschland auf der Brüsseler Ausstellung lernen konnte«, in: *Textile Kunst und Industrie* 3 (1910), S. 278–284, 389–407, hier: S. 389 [im Folgenden zitiert als: Breuer 1910b].

914 Vgl. zur Firmengeschichte: Richard Klinkhardt: *Die Wurzener Industrie 1797–2002*, Beucha 2005 (Sächsisches Wirtschaftsarchiv e.V., Erinnerungen 5), S. 154–159; vgl. auch: Haase 1999, S. 44; Ziffer 1999, S. 86.

915 Vgl. Wurzener Teppich- & Velours-Fabriken. Aktien Gesellschaft: *Geschäfts-Bericht 1902* (Kulturhistorisches Museum Wurzen, Archiv der Wurzener Teppich- und Veloursfabriken AG).

916 Vgl. Wurzener Teppich- & Velours-Fabriken. Aktien Gesellschaft: *Geschäfts-Bericht 1904* (Kulturhistorisches Museum Wurzen, Archiv der Wurzener Teppich- und Veloursfabriken AG).

917 Vgl. Kessler 1910, S. 262, und hier Kapitel 5.3.1.

Die Teppich-Muster unterscheiden sich in den Anforderungen an die Gestaltung vom Linoleum, dessen Muster im fortlaufenden Rapport ausgeführt wurde, dadurch, dass es sich hierbei zum Teil um ›abgepasste«, d.h. auf ein bestimmtes Grundmaß zugeschnittene Muster handelte. Dies lässt sich an den in die Musterstreifen eingeschlossenen Ecken- und Randgestaltungen ablesen.

Bei den auf der Weltausstellung in Brüssel gezeigten Teppichen [Abb. 169, 170] ist auffällig, dass Albinmüller hier von seinem früher geäußerten Grundsatz, stets die Mittelfläche freizulassen, abwich.<sup>918</sup> Beide wiesen eine quadratische Feldereinteilung mit stilisierter, ornamentaler Binnenzeichnung auf. In einem Aufsatz für die Zeitschrift *Textile Kunst und Industrie* 1910 beurteilte Robert Breuer Albinmüllers Teppichentwürfe als weniger gut geeignet für dieses Material. Zwar seien Linienführung und zeichnerische Qualität lobenswert, die Muster würden sich jedoch eher für starre Materialien wie Linoleum oder Parkett eignen.<sup>919</sup>

Im Brüsseler Speisezimmer 1910 lobte Breuer jedoch die Wahl des Teppichs [Abb. 170], hier spiegelte die Feldereinteilung des Teppichs die Deckengestaltung und unterstützte so die Gesamtwirkung des Raums.<sup>920</sup>

Zur gleichen Zeit entwarf Albinmüller auch äußerst reduzierte Motive, die nur aus einem schmalen Ornamentband mit kleinen Ovalen bestanden [Abb. 171]. Der Entwurf mit der Musternummer 4299 war für das von ihm 1908 entworfene Fürstenbad in Bad Nauheim bestimmt gewesen [Abb. 108].

Daneben belegen einige in den Musterbüchern der Würzener Teppich- und Veloursfabriken AG nachweisbaren Entwürfe, wenn auch zum Teil nur auf schmalen Musterstreifen, dass Albinmüller ebenso luftigere, fantasievolle Flächenmuster entwerfen konnte, die auch für Breuer dem weichen Teppichmaterial angemessener erschienen haben müssten [Abb. 172, 173].

---

918 Vgl. Wolf 1910, S. 577; siehe Kapitel 2.3.3.

919 Vgl. Breuer 1910b, S. 396.

920 Vgl. Robert Breuer: »Raumkunst und Kunstgewerbe«, in: Gottfried Stoffers (Hrsg.): *Deutschland in Brüssel 1910. Die deutsche Abteilung der Weltausstellung*, Köln 1910, S. 95–140, hier: S. 117.

Abb. 169:

Albinmüller: Teppich-Entwurf, Musternummer 4634 (1909), Ausführung Wurzener Teppich- und Veloursfabriken AG



Abb. 170:

Albinmüller: Teppich-Entwurf für das Speisezimmer auf der Weltausstellung in Brüssel 1910, Musternummer 4947 (1910), Ausführung Wurzener Teppich- und Veloursfabriken AG

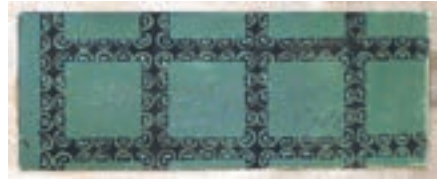
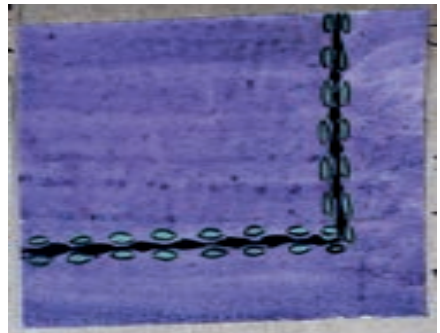


Abb. 171:

Albinmüller: Teppich-Entwurf für den Warte-Raum des Fürstenbads in Bad Nauheim, Musternummer 4299 (1908), Ausführung Wurzener Teppich- und Veloursfabriken AG



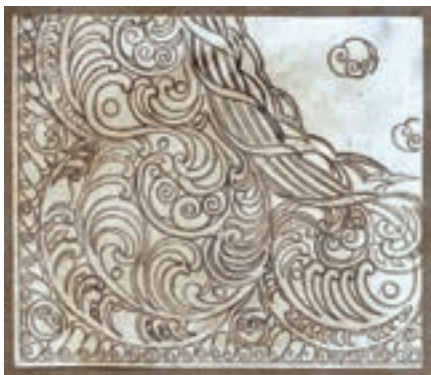


Abb. 172:  
Albinmüller: Entwurf für einen Tournay-  
Teppich, Musternummer 1787 (1915),  
Ausführung Wurzener Teppich- und  
Veloursfabriken AG (bereits 1913 aufgelegt  
als Modellnummer 8653 für einen  
Smyrna-Teppich) – Musterstreifen und  
Gesamtansicht



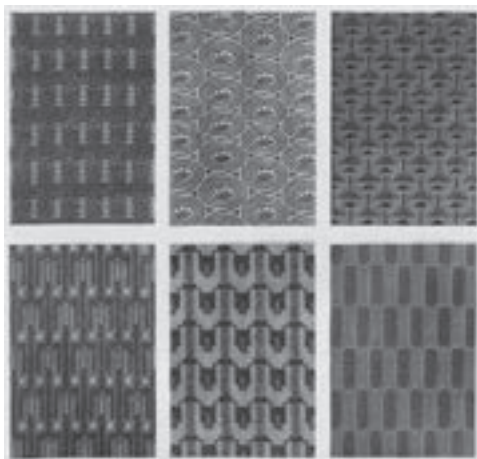
Abb. 173:  
Albinmüller: Entwurf für ein Teppichmuster  
zur Ausführung in Smyrna-Technik, Muster-  
nummer 8341, zwei Farbvarianten (1913),  
Ausführung Wurzener Teppich- und  
Veloursfabriken AG

### Bezugstoffe, Tischwäsche und weitere Textilien

In den Bereich der Rapport-Muster gehören auch Albinmüllers Entwürfe für Bezugstoffe, die u. a. für die Mechanische Weberei Gustav Kottmann, Krefeld, entstanden [Abb. 174]. In dieser Stadt hatte man einige Jahre zuvor begonnen neben der Seidenproduktion auch eine Webindustrie zu etablieren, die laut einem kurzen Bericht von 1907 von Paul Schulze weniger modeabhängig und somit wirtschaftlicher sein sollte.<sup>921</sup> Während einige der neugegründeten Unternehmen ihre Entwürfe in firmeneigenen Ateliers anfertigen ließen, war die Firma Kottmann gezielt an Künstler herangetreten, wodurch die Produktion, wie Schulze schrieb, »eine ungeheure Vielseitigkeit«<sup>922</sup> erhielt. Beweis ihrer Mustergültigkeit war, dass die Stoffe in zahlreichen Räumen auf der Weltausstellung in St. Louis 1904 und der III. Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung in Dresden 1906 vertreten war. Albinmüller verwendete auf der Kunstgewerbe-Ausstellung 1906 in seinen Räumen einige seiner Entwürfe für Kottmann.<sup>923</sup>

Entscheidend war in der Mustergestaltung von Bezugstoffen, wie Schulze betonte, dass dies zwar einen belebten, aber angenehm zurückhaltenden Ausdruck aufwies, so dass man nicht »über dem Muster die Möbelform oder gar über beiden den Benutzer der Möbel, den Menschen vergißt«<sup>924</sup>

Abb. 174:  
Albinmüller: Möbelstoffe (1910),  
Ausführung Mechanische Weberei  
Gustav Kottmann, Krefeld



921 Vgl. Paul Schulze: »Crefelder Möbel-Stoffe«, in: *Innendekoration* 18 (1907), Nr. 3, S. 106–108, hier: S. 107 [im Folgenden zitiert als: P. Schulze 1907].

922 Ebd.

923 Siehe hier Kapitel 3.5.2.

924 P. Schulze 1907, S. 107.

Mehrere Entwürfe fertigte Albinmüller auch für Gebrauchstextilien, wie Tischwäsche und Zierkissen.<sup>925</sup> Hier arbeitete er ebenfalls mit den Gestaltungsmitteln der Reihung und Symmetrie, die einzelnen Zonen – Mittelfeld, Randbereich, Ecken – waren innerhalb der Entwürfe klar voneinander abgegrenzt. So trug z.B. die breite Randzone der für die Firma Glaser Nachf., Penig i.S. entstandenen Tischdecke [Abb. 175] unterschiedlichen Tischmaßen Rechnung. Die Eckengestaltung war abgesetzt, den unweigerlichen Faltenwurf beachtend, das Mittelfeld ließ Albinmüller undekoriert. Hier wäre jedes Ornament auch unnützlich gewesen, da es vom Tischgeschirr verdeckt wurde.

Für Kissenbezüge griff Albinmüller oft auf Spiralmotive zurück, wie zwei Beispiele zeigen, die 1908 auf der Hessischen Landesausstellung gezeigt wurden [Abb. 176].<sup>926</sup>

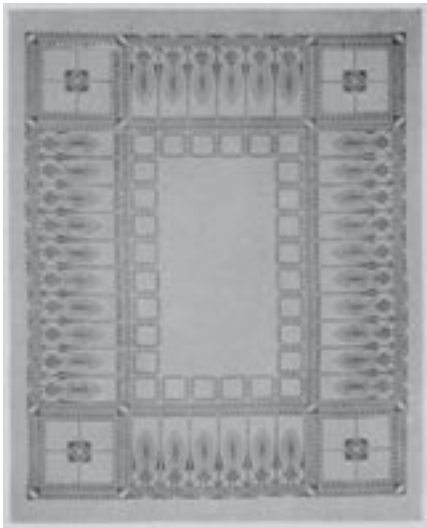
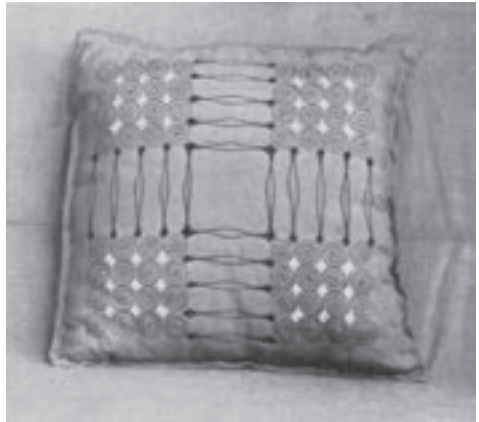


Abb. 175:  
Albinmüller: Bedruckte Tischdecke (publiziert 1911), Ausführung Glaser Nachf., Penig i.S.

925 Vgl. zum Bsp. Schulze 1908, S. 395 (Tafeltuch), 396 f. (Zierkissen); *Architektur und Raumkunst 1909*, Tafel 71; Breuer 1910b, S. 463, 465; Hellwag 1911, S. 14; Michael Buhrs (Hrsg.), Barbara Hardtwig (Bearb.): *Maß und Freiheit. Textilkunst im Jugendstil von Behrens bis Olbrich*, Ausst. München (Villa Stuck), München 2010, S. 114–123.

926 Vgl. Schulze 1908, Abb. S. 396 f.; siehe auch: Alexander Koch (Hrsg.): *Moderne Stickereien. Serie III. Eine Auswahl moderner Stickereiarbeiten in allen Techniken, sowie Stickerei-Entwürfe hervorragender Künstler und Künstlerinnen*, Darmstadt [1908] (Kochs Monographien 14), S. 3, 59.

Abb. 176:  
Albinmüller: Kissenbezüge (1908),  
Ausführung Hubert Bringer, Darmstadt



### 5.4.2 Westerwälder Steinzeug

Das Westerwälder Steinzeug war ähnlich wie Zinngerät, das in den Jahren kurz nach 1900 sehr beliebt gewesen war, aufgrund seines günstigen Preises gut geeignet, die neuen Formen und Dekore in weite Bevölkerungskreise zu tragen.

Den Impuls für eine Erneuerung der Formensprache gaben auch hier wirtschaftliche Überlegungen. Um 1900 sah sich die Westerwälder Steinzeugproduktion, seit dem 15. Jahrhundert in der Gegend um Höhr-Grenzhausen ansässig, gezwungen, die Gestaltung ihrer Erzeugnisse zu erneuern, da die historistische Produktion nicht mehr die gewünschten Absätze brachte.<sup>927</sup> So beauftragte um 1902/1903 das Landratsamt im benachbarten Montabaur Henry van de Velde und Peter Behrens mit Entwürfen, die an die Firmen verteilt wurden. Parallel dazu ging Richard Riemerschmid ein längeres Vertragsverhältnis mit dem Unternehmen Reinhold Merkelbach, Grenzhausen, ein, für die er rund 100 Entwürfe schuf. Bedeutende Beiträge lieferte daneben der Bildhauer Paul Wynand (1879–1956), der ab 1905 Lehrer an der Keramischen Fachschule in Höhr war.

Albinmüller erhielt nach seinem erfolgreichen Darmstädter Debüt auf der Hessischen Landesausstellung 1908 vom Landratsamt in Montabaur ebenfalls den Auftrag, »die Westerwälder Steinzeugindustrie durch neue Entwürfe und Modelle zu befruchten«<sup>928</sup>. Möglicherweise schon 1908 oder erst 1909 nahm er diese Arbeit auf.<sup>929</sup> Albinmüller erinnerte sich in seiner Autobiografie, dass er mehrmals nach Montabaur reiste, um in den Töpferwerkstätten der einzelnen Betriebe zu arbeiten und sich so mit dem Material auseinanderzusetzen.<sup>930</sup> Diese den Werkbundidealen entsprechende Herangehensweise hatte er schon für seine Entwurfstätigkeit für die Fürstlich Stolbergsche Hütte, Ilsenburg, und deren gusseiserne Gerätschaften gewählt.

---

927 Vgl. zur Jugendstilproduktion der Westerwälder Steinzeugindustrie: Erlebach/Schimanski 1987; Dry-von Zezschwitz 1993; Jürgen Schimanski, Judith Engelmann: *Braun geflammt und grau gesalzen – Westerwälder Steinzeug des Jugendstils. Eine rheinische Sammlung. Dokumentation zur Firma Reinhold Merkelbach, bestehend aus dem Verkaufskatalog der Vereinigten Steinzeugwerke Höhr und Grenzhausen (Simon Peter Gerz, Reinhold Hanke, Reinhold Merkelbach und Walter Müller) von 1912, und Auszügen aus den Modellbüchern (1900–1935)*, Ausst. Höhr-Grenzhausen (Keramikmuseum), Höhr-Grenzhausen 2011.

928 Albinmüller 2007, S. 157.

929 In seiner Autobiografie erwähnt Albinmüller die Beauftragung im Jahr 1909 (dem Jahr der Italienreise mit Gericke), vgl. Albinmüller 2007, S. 157. Schimanski und Dry-von Zezschwitz gehen allerdings davon aus, dass der Auftrag möglicherweise bereits 1908 vergeben wurde, vgl. Dry-von Zezschwitz 1993, S. 356; Schimanski/Engelmann 2011, S. 76.

930 Vgl. Albinmüller 2007, S. 157. Vgl. Gustav Edmund Pazaurek: »Neues Steinzeug von Albin Müller«, in: *Die Kunst* 24 (1911), S. 177–183, hier: S. 181, und: Kessler 1911a, S. 440.



Erste größere Publizität seiner Tätigkeit für die Westerwälder Firmen erhielt er durch einen Entwurf für einen Bierseidel mit Hirschmotiv [Abb. 177], der 1909 den 1. Preis in einem Wettbewerb für Studentenkunst erhielt.<sup>931</sup> Neben Albinmüller hatte sich auch Riemerschmid beteiligt, für seine sehr schlichten Entwürfe jedoch nur lobende Erwähnungen erhalten.<sup>932</sup> Ursache dafür mag gewesen sein, dass Gustav E. Pazaurek, Direktor des Württembergischen Landesmuseums, Stuttgart, der den Wettbewerb ausgeschrieben hatte, selbst ein Befürworter des Ornaments war.<sup>933</sup> Albinmüllers Seidel war mit vier quadratischen Bildfeldern geschmückt, welche in zwei Varianten einen stattlichen Hirsch, umgeben von Wirbeln und Schmuckmotiven zeigten.

Stilisierte Tiere, verschlungen mit Pflanzen, Wirbeln und Spiralen finden sich auch auf anderen Seideln und Kannen, die Albinmüller für die Westerwälder Steinzeug-Industrie entwarf.<sup>934</sup> Mit dem Jagdmotiv nahm er ein traditionelles Thema auf, modernisierte es jedoch durch die belebte, abstrahierte Hintergrundgestaltung. Diese Formensprache verweist auf Gestaltungsprinzipien, die für Albinmüller ab 1910 relevanter wurden; ähnliche Wirbelmotive fanden sich um 1915 auf dem bereits besprochenen Teppich-Entwurf Modellnummer 1787 für die Wurzener Teppich- und Veloursfabriken AG [Abb. 172].

Abb. 177:  
Albinmüller: Bierseidel, Modellnummer 2138  
(1909), Höhe 11,8 cm, Steinzeug, kölnisch  
braun glasiert, Ausführung Reinhold Merkelbach,  
Grenzhausen



931 Vgl. hierzu: G.E. Lühgen: *Deutsches Steinzeug behandelt im Anschluß an den Wettbewerb für Studentenkunst Stuttgart 1909*, mit einer Einl. von Beate Dry-von Zezschwitz, 1981 (Nachdruck) (Westerwälder Steinzeug des Jugendstils III), S. IV–VI.

932 Wie Dry-von Zezschwitz vermutet, wohl aufgrund dessen zurückhaltenden Umgangs mit Dekor, vgl. Dry-von Zezschwitz 1993, S. 129, Anm. 641.

933 Wie seine Kritik bezügl. des zunehmenden Verzichtes auf dekorative Elemente in Dresden 1906 zeigt: »Als ein wenig erfreuliches Moment möchte ich ganz besonders den strengen Puritanismus, die geradezu beängstigende Ornamentflucht hinstellen.«, Pazaurek 1905/1906, S. 241 f.

934 Vgl. Schimanski/Engelmann 2011, S. 88, Nr. 119; Ulmer 1990, S. 166, Nr. 239, 240 (zwei Bierseidel mit Vogeldekor, Modellnummer 2217 bzw. 2210, Ausführung Reinhold Merkelbach, Grenzhausen); das Pfauendekor des Bierseidels, Modellnummer 2217 (Ausführung Reinhold Merkelbach, Grenzhausen) wurde auch auf einer bauchigen Kanne verwendet, vgl. Pazaurek 1911, S. 183.

Ab 1910 wurden Albinmüllers Entwürfe in größerem Umfang publiziert.<sup>935</sup> Einen wichtigen Fürsprecher fand er in Pazaurek, der 1911 einen sehr lobenden Artikel über seine Entwürfe in der Zeitschrift *Die Kunst* publizierte.<sup>936</sup> Dessen Äußerungen nahm allerdings die Keramische Fachschule in Höhr zum Anlass, ihre Verärgerung über die Vergabe von Entwürfen an externe Künstler laut zu machen. Albinmüllers hätte sich z.B. nicht ausreichend mit dem Material beschäftigt bzw. nicht in den Werkstätten selbst gearbeitet, seine Entwürfe zeigten zu sehr den Charakter der Metallarbeiten und seien zu teuer in der Herstellung.<sup>937</sup> Bereits die Entwurfstätigkeit von van de Velde und Behrens war seitens der Fachschule negativ aufgenommen worden. Schimanski weist die Kritik der Fachschule allerdings zurück und stellt fest, dass abgesehen von den Arbeiten von Paul Wynand die Entwürfe der Fachschule häufig nur »ein gewisses Mittelmaß«<sup>938</sup> erreichten.

Insgesamt schuf Albinmüller zwischen 1909 und 1911 über 100 Modelle.<sup>939</sup> Diese wurden zum Teil ebenfalls zuerst vom Landratsamt in Montabaur angekauft und in der Folge an verschiedene Firmen vergeben, Schimanski geht daneben aufgrund der großen Zahl an Entwürfen für die Firma Reinhold Merkelbach davon aus, dass mit dieser ein eigener Vertrag bestand.<sup>940</sup>

Erlebach/Schimanski bezeichnen Albinmüller gar als den »eigentliche[n] Erneuerer des Westerwälder Steinzeugs«<sup>941</sup>. Denn er entwarf vor allem zahlreiche Bowlen, Kannen und Trinkgefäße, die zum klassischen Formenrepertoire des Westerwälder Steinzeugs gehörten, da hierbei die guten Isolierungseigenschaften des Materials von Vorteil waren.<sup>942</sup> Damit eigneten sie sich besser für den Verkauf als manche formalen Experimente, wie sie einige Modelle van

---

935 Vgl. Kessler 1910, S. 258 f.

936 Vgl. Pazaurek 1911.

937 Vgl. Anonym: »Westerwald-Keramik und Kunst-Reklame«, in: *Sprechsaal* 44 (1911), Nr. 7, S. 101 f. Vgl. ausführlich zu der Debatte Dry-von Zezschwitz 1993, S. 84 f.

938 Schimanski/Engelmann 2011, S. 77.

939 Vgl. ebd., S. 76. An anderer Stelle ist von mind. 80 Entwürfen die Rede, vgl. ebd., S. 36.

940 Vgl. ebd., S. 23. Die übrigen Entwürfe gingen an Dümler & Breiden, Höhr; Simon Peter Gerz, Höhr; Reinhold Hanke, Höhr; Merkelbach & Wick, Grenzhausen; J.W. Remy, Höhr; A.J. Thewalt, Höhr; J.P. Thewalt, Höhr; vgl. ebd. Albinmüller fertigte auch einige Entwürfe für die Steinzeugindustrie Koblenz (Coblenz), Höhr.

941 Erlebach/Schimanski 1987, S. 15.

942 Vgl. Schimanski/Engelmann 2011, S. 24. In der Beurteilung der Entwürfe muss dabei beachtet werden, dass die Deckel nur selten von den Künstlern gestaltet, sondern oft von den Herstellern vorgegeben oder erst durch den Händler angebracht wurden, auch auf die Farbgebung scheinen die Künstler nur beschränkt Einfluss gehabt zu haben, vgl. ebd., S. 25. Ebd., S. 80, Nr. 93, ist ein Krug mit zugehörigem, von Albinmüller entworfenen Deckel, abgebildet.

de Veldes oder Behrens' dargestellt hatten.<sup>943</sup> Albinmüllers Entwürfe für diese Gerätschaften scheinen in größerer Menge produziert worden zu sein, zumindest sind einige Objekte heute noch in mehreren Sammlungen nachweisbar.<sup>944</sup>

Mit einigen Geschirrserien schuf er allerdings für die Westerwälder Steinzeugindustrie ebenfalls ungewöhnliche Produkte [Abb. 178], auch ein Rauch-Service und ein Schreibzeug entstanden nach seinem Entwurf.<sup>945</sup> Hiervon scheinen sich jedoch keine Exemplare erhalten zu haben.

Abb. 178:  
Albinmüller: Kaffee-Service  
(publiziert 1911), Steinzeug



Die günstigen Herstellungskosten von Steinzeug sind u.a. darauf zurückzuführen, dass, anders als bei Porzellan oder Steingut, nur ein Brennvorgang nötig ist, um einen festen (>gesinterten<) Scherben zu erhalten. Dieser weist jedoch eine raue, schlecht zu reinigende Oberfläche auf und muss glasiert werden. Im Westerwald wurde vor allem die Technik der Salzglasur angewendet, die meist eine graue Färbung aufwies, während das Dekor blau abgesetzt war. Nach 1900 wurden auch braune Farbvariationen (>braun geflammt< und >kölnisch braun<) entwickelt. Zudem erlaubte die gröbere Masse keine feingliedrigen Details.

Albinmüller benutzte die traditionelle Dekortechnik, wertete diese aber mit neuen Motiven auf, die durchaus seinen Entwürfen für andere Materialien entlehnt waren, wobei er die produktionsbedingten Grenzen des Materials und die ästhetische Qualität beachtete, wie Pazaurek 1911 betonte:

*»Zweckmäßige Konstruktive Formen ohne sinnwidrige Effekthaschereien und ein gefälliger, den Produktionsstätten erreichbarer Dekor, der die Ueberladung ebenso geschickt vermeidet, wie die puritanische Dürftigkeit [...].«<sup>946</sup>*

943 Vgl. ebd., S. 20, 77.

944 Vgl. die Verweise bei ebd., S. 78–89.

945 Vgl. Pazaurek 1911, S. 177.

946 Ebd., S. 182.

Häufig wendete er für die Dekore die Technik der Reihung und Wiederholung von Motiven an, wie z.B. bei einer zylindrisch geformten Kanne, die die Firma Reinhold Hanke, Höhr, ausführte [Abb. 179]. Deren Wandung war mit versetzt angeordneten Rauten verziert, die ein stilisiertes, vegetables Ornament enthielten. Das untere Viertel war etwas ausgestellt und mit einem Muster aus eingezogenen Rechtecken verziert. Diese waren von Perlschnüren eingefasst, welche ebenfalls den Henkel schmückten.

Mit dem gleichen Konzept, d.h. die Wandung vollständig mit einem versetzt wiederholten Ornament zu überziehen, verzierte er auch eine Bowle und einen Bierseidel mit Medaillons.<sup>947</sup>



Abb. 179:  
Albinmüller: Kanne, Modellnummer 2377  
(1909), Höhe 35,5 cm, Steinzeug, grau-blau  
salzglasiert, Zinn, Ausführung Steinzeug-  
fabrik Reinhold Hanke, Höhr

947 Vgl. Schimanski/Engelmann 2011, S. 87 (Bowler und Bierseidel, 1908, Ausführung Merkelbach & Wick, Grenzhausen, Modellnummer 1628 bzw. 1241); vgl. auch: Bernd Krimmel u.a. (Hrsg.): *Ein Dokument Deutscher Kunst. Darmstadt 1901–1976*, Bd. 4: *Die Künstler der Mathildenhöhe*, Ausst. Darmstadt (Mathildenhöhe), Darmstadt 1976, S. 156, Nr. 444 (Seidel in kleinerer Ausführung).

Wenn allerdings Pazaurek 1911 schrieb, es gebe keine »konstruktive[n] Ungeheuerlichkeiten und Kuriositäten«<sup>948</sup> unter seinen Entwürfen, so muss man dies etwas relativieren, da sich im Katalog der Firma Reinhold Merkelbach durchaus ungewöhnliche Vasenmodelle Albinmüllers fanden [Abb. 180], deren Gestaltung im unteren Bereich mit dem dreibeinigen Sockel bzw. den in Voluten auslaufenden Streben eher wie abstrakte Kleinskulpturen anmuten.

Für Bowlen benutzte Albinmüller ebenfalls ungewöhnliche Fußlösungen in Form von Voluten,<sup>949</sup> Kugeln oder als Dreibein.<sup>950</sup> Bei diesen Gefäßen bezog er auch die Griffe an Seiten und Deckel in die Gestaltung ein, die hier benutzte Henkelform kam häufiger vor [Abb. 181], obwohl sie zur Handhabung der schweren Bowlengefäße, ebenso wie die kleinen Deckelknäufe, unpraktisch erscheint.<sup>951</sup> Bei der Bowle mit dem prominenten Adlermotiv [Abb. 181 oben] zeigte sich im Übrigen erneut die Verwandtschaft von Albinmüllers Motivrepertoire mit der Formensprache von Peter Behrens.<sup>952</sup> Beate Dry-von Zezschwitz hat in ihrer Dissertation über das Westerwälder Steinzeug des Jugendstils die Parallelen in den Entwürfen Albinmüllers zum Werk von Behrens aber auch von Olbrich herausgearbeitet.<sup>953</sup>

Neben den salzglasierten Produkten wurde auch so genanntes Feinsteinzeug hergestellt, welches wie Porzellan zweimal gebrannt wurde und nach der Glasur eine glänzende, glatte Oberfläche erhielt. Einige Entwürfe Albinmüllers wurden in diesem Material umgesetzt, z.B. eine Tabakdose [Abb. 182]. Die Dose ist zugleich ein Beispiel für die Wiederverwendung von Zierelementen, was häufiger unter seinen Entwürfen zu beobachten ist: Das Motiv des von Ranken umgebenen Ovals hatte Albinmüller bereits 1908 in der Gestaltung eines Wohnzimmerschranks benutzt [Abb. 120].

1911 wurden erstmals auch von Albinmüller entworfene, gänzlich undekorierte, »glasierte Tongefäße«<sup>954</sup> [Abb. 183] publiziert.

---

948 Pazaurek 1911, S. 182.

949 Vgl. Ulmer 1990, S. 165, Nr. 238.

950 Vgl. Pazaurek 1911, S. 180. Bei Kessler ist eine Vase abgebildet, deren schmaler, runder Fuß auf drei Kugeln ruhte, die noch einmal auf einer runden Fußplatte standen, vg. Kessler 1910, S. 259, unten rechts.

951 Vgl. Schimanski/Engelmann 2011, S. 35.

952 Vgl. Dry-von Zezschwitz 1993, S. 86 f. (Behrens-Anleihen in den Steinzeug-Entwürfen Albinmüllers).

953 Vgl. ebd., S. 86–88. Dry-von Zezschwitz deutet Albinmüllers Rezeption des Darmstädter Jugendstils als das Bemühen den Darmstädter Stil nach seinem Beitritt zur Künstlerkolonie auf der Mathildenhöhe fortzuführen. Allerdings zeigte sich Albinmüller in seiner Formensprache bereits während seiner Magdeburger Jahre von Darmstadt beeinflusst, siehe hier Kapitel 3.

954 Leipheimer 1911, S. 83.

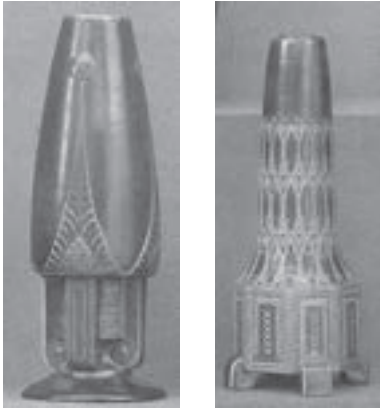


Abb. 180:  
Albinmüller: Vasen, Modellnummern (links) 2225  
und (rechts) 2227 (1911), Steinzeug, Ausführung  
Reinhold Merkelbach, Grenzhausen



Abb. 181:  
Albinmüller: (oben) Bowle (1911), Steinzeug,  
Ausführung A. J. Thewald, Höhr; (unten)  
Bowle, Modellnummer 1599 (1910), Höhe  
33,8 cm, salzglasiertes Steinzeug, kobalt-  
blaues Dekor, Ausführung Simon Peter Gerz I  
GmbH, Höhr



Abb. 182:

Albinmüller: Tabakstopf, Modellnummer 3166 (1912), Höhe 18,8 cm, Feinsteinzeug, salzglasig, kobaltblaues Dekor, Ausführung Reinhold Merkelbach, Grenzhausen



Abb. 183:

Albinmüller: Glasierte Tongefäße (publiziert 1911), Ausführung Reinhold Merkelbach, Grenzhausen



Abb. 184:

Albinmüller: Kassette mit emaillierter Vorderseite (1908), 16,3 x 22,3 x 14 cm, Gusseisen, Email, Holz, Ausführung Fürstlich Stolbergsche Hütte, Ilsenburg



Die Zusammenarbeit mit der Westerwälder Steinzeugindustrie schien bereits 1912 beendet worden zu sein.<sup>955</sup> Erlebach/Schimanski bewerten seine Entwürfe als »typisch für das Material Steinzeug und qualitativ der besten Jugendstilkunst ebenbürtig«<sup>956</sup> – damit denen von Riemerschmid und Wynand gleichgestellt. Auch sei laut Dry-von Zezschwitz durchaus ein Einfluss auf die firmeneigenen Entwürfe nachweisbar.<sup>957</sup>

### 5.4.3 Edlere Materialien

Die Tendenz zu edleren Materialien und einer stärkeren Betonung handwerklicher Kunstfertigkeiten, die den Neoklassizismus kennzeichnete, führte im Bereich des Gebrauchsgeräts in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg zur Entwicklung eines ›reichen Stils‹. Charakteristisch hierfür war neben der Verwendung von Edelhölzern und -metallen der Gebrauch von Elfenbein und Schmuck- bzw. Edelsteinen. Die neue Neigung hin zu Verzierung und verspielteren Elementen wirkte sich auch auf Materialien aus, für die Albinmüller bereits seit Längerem Entwürfe entwickelte, wie es die Schmuckkassette aus Gusseisen von 1908 zeigt, die mit einem kleinteiligen emaillierten Bildmotiv versehen war [Abb. 184].

Eine ganz aus stereometrischen Formen aufgebaute Tischuhr aus Serpentinstein, ebenfalls 1908 entstanden, verzierte Albinmüller mit kleinen Schmucksteinen [Abb. 185].



Abb. 185:  
Albinmüller: Tischuhr (um 1908),  
Serpentinstein, Ausführung Sächsische  
Serpentinstein-Gesellschaft, Zöblitz

955 Vgl. Schimanski/Engelmann 2011, S. 77.

956 Erlebach/Schimanski 1987, S. 16.

957 Vgl. zum Einfluss auf Werksentwürfe Dry-von Zezschwitz 1993, S. 89.



### Silber und Elfenbein

Dem gegenwärtig bekannten Abbildungsmaterial nach zu urteilen, wurden die meisten Entwürfe Albinmüllers im Bereich des Silbergeräts von der Silberwarenfabrik Koch & Bergfeld, Hemelingen bei Bremen, ausgeführt. Der Kontakt zu dieser Firma war wohl über die Lüdenscheider Zinnproduzenten zustande gekommen, für die Albinmüller in seiner Magdeburger Zeit eine Reihe von Entwürfen gefertigt hatte.<sup>958</sup> Von Koch & Bergfeld zeigte Albinmüller auf der Weltausstellung in Brüssel zwei Kaffee- und Tee-Service [Abb. 186], die beide durch einen wohlüberlegten dezenten Umgang mit Zierformen auffielen.

Das auf der Abbildung hier oben gezeigte Service wirkte durch seine lotrechte Wandung und die ungewöhnliche vierpassförmige Standfläche. Die Tüllen waren im Querschnitt viereckig ausgeformt. Die Kanten der Wandung waren mit schmalen Perlschnüren zusätzlich betont, die Kugelknäufe sind bei einem erhaltenen Exemplar aus grünem Aventurin gefertigt.<sup>959</sup> Das hier unten abgebildete Service wies eine runde Standfläche und eine bauchige Form auf, die am Übergang zum oberen Korpus durch einen Knick akzentuiert war. Ein sehr feines, zierliches Dekor betonte sowohl diesen Knick als auch die Gefäßmündungen: an Bauch und Deckelrand ein Wellenband, in dessen Täler kleine Ovale eingeschrieben waren, und am Hals der Gefäße ein schmaler Fries aus Ovalen. Die Deckelknäufe bestanden hier aus Elfenbein. Beide Gefäße wiesen eckig geformte Henkel auf, die mit Isolierscheiben aus Elfenbein versehen waren.

Verzierungen mit (Halb-)Edelsteinen fanden sich auch auf einigen der anderen Silbergegenstände, die Albinmüller für Koch & Bergfeld entwarf, darunter Leuchter, Fruchtschalen und mehrere Bowlengefäße.<sup>960</sup> Hierbei griff Albinmüller Formideen auf, die er für andere Materialien verwendete, wie die Volutenfüße und die zierlichen Henkel, die sich sowohl an einer Silberbowle [Abb. 187] als auch bei einem Entwurf für eine Bowle aus Steinzeug finden [Abb. 181 unten].<sup>961</sup>

958 Vgl. Albinmüller 2007, S. 133. Siehe hier Kapitel 3.6. Die Firma war 1829 in Bremen gegründet worden.

959 Vgl. Karl H. Bröhan (Hrsg.): *Metallkunst*, Berlin 1990 (Bestandskataloge des Bröhan-Museums 4), S. 350.

960 Vgl. *Die Goldschmiedekunst* 31 (1910), Abb. S. 354–359 (Besteck, Bowle, zwei Kaffee- und Tee-Service, zwei Blumen-/Fruchtschalen); 32 (1911), Abb. S. 6 (Pokal); 33 (1912), Abb. S. 515–517 (Blumenschale und Kerzenleuchter, zwei Bowlen); Vgl. auch Reinhard W. Sängler: *Das deutsche Silber-Besteck (1805–1918). Biedermeier–Historismus – Jugendstil. Firmen, Techniken, Designer und Dekore*, Stuttgart 1991, S. 168, Nr. 46 (Besteck Muster-Nummern 61800 und 396, Entwurf 1910).

961 Vgl. Ulmer 1990, S. 165, Nr. 238 (Bowle, um 1910). Zuschreibung der Ausführung der Silberbowle laut W.R.: »Zu unseren Abbildungen«, in: *Die Goldschmiedekunst* 33 (1912), S. 514, die Bowle ist ebd. abgebildet, S. 517.



Abb. 186:  
Albinmüller: Zwei Kaffee- und  
Tee-Service (1910), Silber,  
Ausführung Silberwarenfabrik  
Koch & Bergfeld, Hemelingen  
bei Bremen



Abb. 187:  
Albinmüller: Bowle (publiziert 1912), Silber vergoldet,  
Ausführung Silberwarenfabrik  
Koch & Bergfeld,  
Hemelingen bei Bremen



Abb. 188:  
Albinmüller: Silberne Tafelgarnitur  
(publiziert 1912), Ausführung Silberwaren-  
fabrik Koch & Bergfeld, Hemelingen  
bei Bremen

Während die Kaffee- und Tee-Service sowie die Bowle sehr kompakt in der Formgebung erscheinen, zeigt sich eine silberne Tafelgarnitur [Abb. 188], ebenfalls von Koch & Bergfeld ausgeführt, zierlicher. Zwar verwandte Albinmüller auch hier das Volutenmotiv für die Fruchtschale, gestaltete es jedoch durchbrochen als stilisierte Blattranke, somit einen Bezug zum Verwendungszweck herstellend.

Für die ebenfalls in Hemelingen bei Bremen ansässige Silberwarenfirma M. H. Wilkens & Söhne fertigte Albinmüller eine Reihe von Besteckentwürfen, von denen einer ebenfalls in Brüssel ausgestellt wurde.<sup>962</sup> Sein Vertrag mit zumindest einer der beiden Silberwarenfirma lief über zwei Jahre.<sup>963</sup>

Neben profanen Alltagsgegenständen schuf Albinmüller einige wenige liturgische Geräte aus Edelmetallen. 1908 auf der Hessischen Landesausstellung zeigte er einen Tabernakel [Abb. 189] aus vergoldetem Silber, verziert mit Halbedelsteinen sowie Säulen und einer Figurengruppe aus Elfenbein. Spätestens 1911 war ein Ziborium entstanden [Abb. 190], für das Albinmüller vergoldetes Silber mit Rubinen und Email schmückte, die Ziersäulen waren hier aus Alabaster gefertigt.

Schmuckstücke wurden ebenfalls nach Albinmüllers Entwürfen ausgeführt [Abb. 191], auffällig ist hier der Anhänger mit seinem eigenen Künstlermonogramm.

Abb. 189:  
Albinmüller: Tabernakel (1908), Silber vergoldet und Halbedelsteine, Figur und Säulen aus Elfenbein, Ausführung Otto Glenz, Erbach (Elfenbein) und Juwelier Richard Müller, Darmstadt



962 Vgl. Sängler 1991, S. 164–169, Nr. 45 (Muster Nummer 183, Entwurf um 1909, in Brüssel ausgestellt), Nr. 47 (Muster Nummer 191, Entwurf 1911).

963 Vgl. Albinmüller 2007, S. 133.

Mit Schmuck beschäftigte sich Albinmüller anscheinend nur selten, zumindest ist wenig publiziert worden bzw. überliefert, auch wenn es bereits Entwürfe aus der Zeit um 1900 gibt.<sup>964</sup>



Abb. 190:  
Albinmüller: Ziborium [Hostien-Gefäß] (publiziert 1911), Silber vergoldet mit Rubin, Email und Alabastersäulen, Ausführung Johann L.L. Brandner, Regensburg



Abb. 191:  
Albinmüller: Kolliers in Silber vergoldet mit Email, Farbsteinen und Perlen (um 1910/1911), Ausführung Juwelier Richard Müller, Darmstadt



---

964 Vgl. Anonym: »Unsere Bilder«, in: *Kunst und Handwerk* 52 (1901/1902), S. 84, Abb. S. 86.

## Trinkgläser

Gegenwärtig sind nur zwei Trinkglas-Service aus der Hand von Albinmüller bekannt. Erstmals zeigte er einen Entwurf 1908 auf der Hessischen Landesausstellung [Abb. 192]. Die Gläser, in der Formensprache den frühen Entwürfen von Riemerschmid und Behrens verwandt, waren völlig dekorlos und wirkten allein durch ihre sanduhrförmige Kontur. Auffällig ist die Gestaltung aber vor allem darin, dass die einzelnen Gläserarten nicht – wie üblich – unterschiedliche Höhen aufwiesen, was einen interessanten ästhetischen Effekt auf dem gedeckten Tisch bewirkt haben dürfte.

Abb. 192:  
Albinmüller: Trinkgläser (1908),  
Ausführung Beckerts Nachf., Darmstadt



Einen zweiten Trinkglas-Entwurf schuf Albinmüller für die Weltausstellung in Brüssel. Dieser wurde von der Kristallglasfabrik Benedikt von Poschinger, Oberzwieselau, hergestellt [Abb. 193], welche sich ab 1898 gezielt der Moderne, u.a. mit Entwürfen von Riemerschmid und Behrens, zugewandt hatte.

Diese 1910 entstandenen Gläser waren aus zwei Grundelementen aufgebaut: einem kannelierten Säulensegment, das die an der Mündung leicht ausgestellte Kupa bildete, sowie einem halbkugelförmigen Fuß, der durch einen schmalen Stängel mit der Kupa verbunden war. Bei diesem Entwurf stand klar die Ästhetik über der Funktionalität. Wie bereits bei dem 1908 entworfenen Trinkglas-Service wichen auch hier die einzelnen Gläserarten in der Höhe nicht voneinander ab. Zusätzliche optische Effekte stellten die vergoldeten Kuppa-böden sowie kleine eingeschlifene Kreise auf den Halbkugelfüßen dar. Der Rezensent für das *Darmstädter Tagblatt* lobte die besondere Wirkung des goldenen Bodens bei Wein und Sekt.<sup>965</sup>

965 Vgl. M. St.: »Darmstadt auf der Weltausstellung in Brüssel«, in: *Darmstädter Tagblatt*, 16.03.1910.



Abb. 193:  
Albinmüller: Trinkglas-Service (1910), Höhe 20 cm,  
Kristallglas, teilweise vergoldet, Ausführung Kristall-  
glasfabrik Benedikt von Poschinger, Oberwieselau  
(unten: historische Aufnahme)

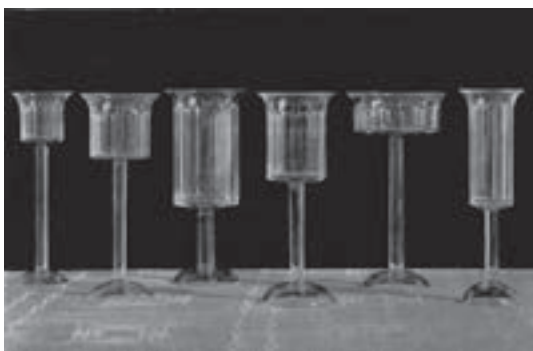


Abb. 194:  
Peter Behrens: Gläser aus einem  
Gläsersatz (1901/1902), Glas,  
Vergoldung, Ausführung Kristall-  
glasfabrik Benedikt von  
Poschinger, Oberwieselau

Die Grundidee einer streng zylindrischen Kupa über schmalem Stängel auf gewölbter Standfläche kann von dem Gläsersatz inspiriert worden sein, den Peter Behrens für dieselbe Kristallglasfabrik entworfen und 1902 für die Ausstattung seines Speisenzimmers für das Berliner Kaufhaus Wertheim ausgewählt hatte [Abb. 194].<sup>966</sup>

Während jedoch Behrens die gestalterischen Mittel bis auf den breiten Goldrand deutlich reduziert hatte, wählte Albinmüller gerade besonders auffällige Formen, die in ihrer additiven Zusammensetzung die für seinen Neoklassizismus typischen Züge trugen.

### Steingut, Porzellan und Fayence

Auf der Hessischen Landesausstellung 1908 präsentierte Albinmüller auch ein Speisegeschirr, hergestellt von der Wächtersbacher Steingutfabrik [Abb. 195]. Dieses zeichnete sich durch ein sehr reduziertes Dekor aus, welches von einem schmalen Schmuckband am Rand der Teller und Gefäße gebildet wurde.

Für die Weltausstellung in Brüssel 1910 wurde von der Porzellanmanufaktur Burgau Ferdinand Selle ein Service nach Entwurf Albinmüllers ausgeführt [Abb. 196, 197].<sup>967</sup> Die gesamte Serie umfasste ein Kaffee-/Tee-Service sowie ein Mokka-Service und ein Speise-Service mit einer passenden Mustervariation. Im Vorfeld war Albinmüller 1909 bereits an die Meissner Porzellanmanufaktur mit einem Geschirrentwurf herangetreten, diese hatte seinen Entwurf jedoch laut den Recherchen von Johannes Just als »ungeeignet für die Umsetzung in Porzellan« abgelehnt.<sup>968</sup>

Abb. 195:  
Albinmüller: Speise-Service (1908),  
Steingut, Ausführung Wächters-  
bacher Steingutfabrik, Schlierbach  
bei Wächtersbach



966 Der Entwurf war möglicherweise schon 1901 entstanden, vgl. Renate Ulmer, Ralf Beil, Annette Windisch (Hrsg.): *Peter Behrens: das Wertheim-Speisezimmer*, Ausst. Darmstadt (Museum Künstlerkolonie), 2. Aufl., Darmstadt 2009, S. 27.

967 Vgl. Bernd Fritz, Birgit Hellmann: *Porzellan-Manufaktur Burgau a. d. Saale Ferdinand Selle*, Jena 1997, S. 34 f., 92–94.

968 Vgl. Johannes Just: *Meissener Jugendstilporzellan*, Gütersloh 1983, S. 158 (Hinweis auf ein nicht näher bezeichnetes »Speise-, Kaffee- und Teeservice«, ohne nähere Quellenangaben). Sollte es sich um das in Brüssel gezeigte Service gehandelt haben, könnte die Ursache für die Ablehnung im vorgesehenen Unterglasurdekor zu suchen sein, dem zu jenem Zeitpunkt in Meißen laut Just kein großer Stellenwert mehr eingeräumt wurde, vgl. ebd., S. 153; Fritz/Hellmann 1997, S. 34.



Abb. 196:  
Albinmüller: Teile eines Kaffee-Services (1910), Höhe Kaffee-  
kanne 26,5 cm, Porzellan mit Unterglasurdekor, Aus-  
führung Porzellanmanufaktur Burgau Ferdinand Selle



Abb. 197:  
Albinmüller: Speise-Service  
(1910), Porzellan mit Unter-  
glasurdekor, Ausführung  
Porzellanmanufaktur Burgau  
Ferdinand Selle



Ferdinand Selle (1862–1915) hatte 1901 seine Firma bewusst mit der Absicht gegründet, sich der Produktion von modernem, preisgünstigem Geschirr zu widmen.<sup>969</sup> Albinmüllers Entwurf – firmenintern als Modell »Professor Müller« bezeichnet – wurde der größte Erfolg der kleinen Thüringer Manufaktur, in Brüssel mit einer Goldmedaille ausgezeichnet. Es zählt heute zu den bekanntesten Entwürfen Albinmüllers.<sup>970</sup> Die einzelnen Teile wiesen eckige Grundrisse auf, das Dekor federartig um einen Kreis oder in Kreissegmenten angeordnet. Mit der Entscheidung für Unterglasurdekor war zwar eine eingeschränkte Farbpalette verbunden, jedoch die Dauerhaftigkeit des Dekors gegeben. Das Modell wurde allerdings auch in einer exklusiveren Ausführung hergestellt, bei der das Ornament als Vergoldung ausgeführt wurde.<sup>971</sup>

Einige Entwürfe schuf Albinmüller auch für die Produktlinie der so genannten Serapis-Fayencen des österreichischen Unternehmens Ernst Wahliss, Turn-Teplitz (heute Teplice, Tschechische Republik) [Abb. 198].<sup>972</sup> Albinmüllers Kontakt zu dieser Firma war möglicherweise über den österreichischen Architekten Emanuel Josef Margold zustande gekommen, der 1911 an die Darmstädter Künstlerkolonie berufen worden war und ebenfalls Entwürfe für Wahliss fertigte.<sup>973</sup> Diese Serapis-Fayencen zeichneten sich durch strahlende Farben aus, die Ornamente häufig mit Gold oder Platin abgesetzt.<sup>974</sup> Diese Vorzüge ausnutzend überzog Albinmüller bei diesen Modellen häufig die gesamte Wandung mit opulenten Mustern. Die Dekore entwickelte er aus vegetabilen, abstrahierten Formen. Durchaus orientierte Albinmüller sich hier auch an österreichischen Vorbildern, so nahm z.B. die kugelförmige Vase mit schlankem Hals in der Farbgebung (Gold, Schwarz und Weiß) eine für den Wiener Jugendstil typische Farbkombination auf.

---

969 Vgl. zur Firma auch Birgit Hellmann: »Die Geschichte der Porzellan-Manufaktur Burgau a. d. Saale Ferdinand Selle – Erzeugnisse von Jugendstil bis Art Déco«, in: Andrea Geldmacher, Birgit Hellmann (Red.): *Porzellanland Thüringen – 250 Jahre Thüringer Porzellan*, Erfurt 2010, S. 229–242, hier: S. 229. Die Firma wurde bereits 1929 wieder geschlossen.

970 Vgl. Fritz/Hellmann 1997, S. 35.

971 Vgl. z.B. ebd., S. 25, 94.

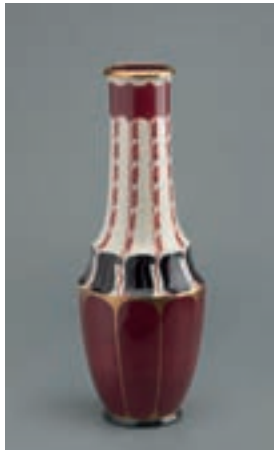
972 Die Firma war Ende des 19. Jahrhunderts von Ernst Wahliss (1836–1900) gegründet worden, 1900 war die Leitung an dessen Söhne Hans und Erich Wahliss übergegangen, vgl. zur Firma Waltraud Neuwirth: *Wiener Keramik. Historismus – Jugendstil – Art Déco*, Braunschweig 1974, S. 327–337.

973 Vgl. Eduard Berdel: »Keramik und Glas auf der Deutschen Werkbund-Ausstellung Köln 1914«, in: *Sprechsaal. Zeitschrift für die Keramischen, Glas- und verwandten Industrien* 47 (1914), Nr. 45–51, S. 625–627, 633–635, 641–643, 649 f., 657 f., 665 f., 673 f., hier: S. 657.

974 Vgl. H. Fischel: »Neue Serapis-Fayencen«, in: *Dekorative Kunst* 16 (1912/1913), S. 149–152, hier: S. 149.



Abb. 198:  
Albinmüller: Vasen (um 1910), Höhe (von oben nach unten)  
31 cm, 40,5 cm und 38,5 cm, Serapis-Fayence, Ausführung  
Ernst Wahliss, Turn-Teplitz



## 5.5 Fazit

Mit der Berufung an die Darmstädter Künstlerkolonie auf der Mathildenhöhe hatte Albinmüller im Herbst 1906 eine bedeutende Position innerhalb des modernen Kunstgewerbes in Deutschland erreicht. Im Mäzen der Künstlerkolonie, dem Großherzog Ernst Ludwig, fand er zudem einen wichtigen Unterstützer seiner Vorhaben.<sup>975</sup> Nur wenig durch die Lehrverpflichtung an den »Großherzoglichen Lehrateliers für angewandte Kunst« belastet, konnte er sich hier einer umfangreichen Entwurfstätigkeit widmen, die sich bald auf alle Bereiche des Kunstgewerbes ausdehnte und auch zu einer erfolgreichen Laufbahn als Architekt führte.

Mit seiner Raumkunst richtete sich Albinmüller nun klar an eine gehobene Gesellschaftsschicht, wie die Beiträge zur Hessischen Landesausstellung 1908, die Räume für die Galerie Keller & Reiner von 1909 und das auf der Weltausstellung in Brüssel 1910 mit einem Grand Prix ausgezeichnete Speisezimmer zeigen. Besonders herausgehoben durch ihren inszenatorischen Gehalt sind die Musiksäle von 1908 und 1914. Hier ermöglichten raffinierte technische Ausstattungselemente unterstützt durch eine exklusive Raumästhetik das Erlebnis eines Gesamtkunstwerks. Die von ihm für die Künstlerkolonie-Ausstellung 1914 errichtete Miethäusergruppe und die darin präsentierten Musterwohnungen stellten – wenn auch an eine finanzstarke Gesellschaftsschicht gewandt – einen beachtenswerten Beitrag zur damals drängender werdenden Wohnungsfrage dar. Ebenfalls im Rahmen dieser Ausstellung setzte sich Albinmüller erstmals mit alternativen Lösungen auseinander, wie eine flexible Raumaufteilung dank verschiebbarer Wände im Atelierhaus, oder der Konstruktion von Fertigteilhäusern, hier noch als »Zerlegbares Ferienhaus« präsentiert. Beide Konzepte griff er nach dem Ersten Weltkrieg auf. Ab 1907 erweiterte sich der Produkt- und Materialbereich, für den Albinmüller kunstgewerbliche Entwürfe fertigte: Gebrauchskeramik und -textilien, Boden- und Wandteppiche, sowie Silber, Elfenbein und Fayence.

Stilistisch vollzog Albinmüller ab 1907 wie viele andere Vertreter des modernen Kunstgewerbes in dieser Zeit den Wandel vom Jugendstil zum Neoklassizismus, wobei viele seiner Entwürfe auf direkte Stilzitate der historischen Vorbilder aus der Zeit um 1800 verzichteten. So hatte er selbst in einem kurzen Aufsatz zu seinen Arbeiten 1909 den Anspruch geäußert: »Es geht ohne Zutat überlieferter Formen.«<sup>976</sup> Seine Möbel zeigten sich zumeist auf stereo-

975 In seiner Autobiografie schilderte Albinmüller das ernsthafte Interesse des Großherzogs an seinem Schaffen, vgl. z.B. Albinmüller 2007, S. 160.

976 Albinmüller 1909, S. 14.

metrische Grundformen reduziert, unter Betonung des klassischen Aufbaus aus Fuß/Sockelzone, Korpus und oberem Abschluss, waren aus exklusiven Materialien mit feiner Oberflächenbehandlung gefertigt. Dennoch fanden sich auch bei ihm deutliche klassizistische und biedermeierliche Anleihen.

Albinmüllers Raumkunst wies zunehmend einen überhöht künstlerischen Gehalt auf. Von der pragmatischen alltagsorientierten Herangehensweise, die viele Räume während seiner Magdeburger Phase geprägt hatte, hatte sie sich wesentlich entfernt. Häufig setzte er ausgefeilte Intarsienmuster ein, besonders aufwändig die Wandvertäfelung im Musiksaal von 1908. Doch auch Schnitzwerk erhielt wieder einen größeren Raum innerhalb seiner Formensprache. Den Höhepunkt dieser überaus reich ausgestatteten Raumkunst stellt zweifelsohne der Musiksaal für den Großherzog von 1914 dar. Ursächlich für diesen Wandel mag nicht nur die von ihm anvisierte Kundschaft gewesen sein, sondern auch sein geändertes Selbstverständnis als Künstler durch die Mitgliedschaft an der Darmstädter Künstlerkolonie auf der Mathildenhöhe.

Die Tendenz zu einem ›reicheren Stil‹ kennzeichnete auch einige seiner Entwürfe für Möbel und Gebrauchsgerät; nicht selten stellte er dabei die Ästhetik über die Funktionalität – wie z.B. bei jenem Schrank im Damenzimmer in der Galerie Keller & Reiner, der nur von sehr zierlichen Händen bedienbar war, oder das 1910 in Brüssel gezeigte Trinkglas-Service mit einer teilvergoldeten Kupa in Form eines kannelierten Säulensegmentes. Gleichwohl engagierte sich Albinmüller im Sinne des Werkbundes für eine zweckmäßige, funktionale Gestaltung – genannt seien hier die Entwürfe im Textilbereich, für die Delmenhorster Linoleumfabrik (Anker-Marke) oder die Firmen des Westerwälder Steinzeugs und das sachliche Design für das Porzellan-Service der Burgauer Manufaktur von Ferdinand Selle. Dabei scheute sich Albinmüller nicht, gute Entwurfsideen in verschiedenen Materialien umzusetzen, wie der Vergleich zweier Bowlen, in Steinzeug und Silber, hier zeigt.

Reihung und Symmetrie waren die bestimmenden Konstruktionsprinzipien seiner Zierornamente. Häufig setzte er vegetabile Formen, wie volutenartig eingerollte Ranken oder Blütengirlanden, ein, die trotz ihrer starken Stilisierung im Kern noch dem Jugendstil verwandt waren. Insbesondere die Musterwohnungen in den Miethäusern 1914 waren mit opulent verzierten Stoffen und Tapeten ausgestattet. Zum Teil überzog Albinmüller auch Gebrauchsgerät vollständig mit Ornamentik, so beobachtet beim Westerwälder Steinzeug oder den Serapis-Fayencen der Firma Ernst Wahliss. Gerade bei den letztgenannten Produkten gehörte jedoch die Umsetzbarkeit einer starken Farbpalette zum Alleinstellungsmerkmal, so dass es für ihn naheliegend sein musste, diese Möglichkeiten voll auszuschöpfen.

Als Mitglied des Deutschen Werkbundes war Albinmüller auch auf der Kölner Werkbundaussstellung 1914 vertreten, allerdings nicht selbst als Aussteller sondern im Programm verschiedener Firmen.<sup>977</sup> Auf dieser Ausstellung kam es zu einem ersten Richtungsstreit innerhalb des Deutschen Werkbundes. Während Hermann Muthesius forderte, sich für eine stärkere Typisierung zu öffnen, sahen seine Gegner unter der Führung von Henry van de Velde die Autonomie des Künstlerentwurfs gefährdet. 1914 sollte sich die Debatte zugunsten van de Veldes wenden und es kann angenommen werden, dass auch Albinmüller diese Position vertrat. Wie wichtig ihm die Entscheidungshoheit über seine Entwürfe war, zeigt die Entstehungsgeschichte des Neubaus für das Sanatorium Dr. Barner in Braunlage. Diesem überaus wichtigen Werk in Albinmüllers Schaffen ist das folgende Kapitel gewidmet.

---

977 Vgl. Ausstellungsleitung (Hrsg.): *Offizieller Katalog der Deutschen Werkbund-Ausstellung Cöln 1914. Mai bis Oktober. Mit einem Plane der Ausstellung*, Köln/Berlin 1914, S. 127 (Westerwälder Steinzeug), 128 (Entwürfe für Ernst Wahliss, Turn-Teplitz), 134 (Ibach-Transponierflügel), 166 (Entwürfe für die Deutsche Textile Kunst, Kießling, Hiemann & Dippmann, Leipzig).