

7 Raumkunst nach dem Ersten Weltkrieg

Der Ausbruch des Ersten Weltkriegs hatte die Entwurfsarbeit Albinmüllers vorerst beendet, nur einige wenige Aufträge konnte er noch zu Ende führen.¹⁰⁸⁵ Gern wollte er selbst Kriegsdienst leisten, wurde jedoch mehrmals bei der Musterung zurückgewiesen. Erst im Winter 1917 verbrachte der damals bereits 46-jährige Albinmüller einige »ruhmlose Wochen«¹⁰⁸⁶ an der Front, wie er es später selbst formulierte. Als Folge der Novemberrevolution 1918 wurde der Großherzog Ernst Ludwig abgesetzt und Hessen zum Volksstaat. Da der Großherzog die Mathildenhöhe nun nur noch eingeschränkt finanziell unterstützte, und zudem neben Albinmüller nur Emanuel Joseph Margold an der Kolonie verblieben war,¹⁰⁸⁷ verlor diese stark an Bedeutung, zu einer offiziellen Auflösung kam es jedoch erst 1929.

Die treibenden künstlerischen Kräfte in Darmstadt fanden andere Organisationsformen, u. a. wurde 1919 die Darmstädter Sezession gegründet. Ausdruck für Albinmüllers dennoch anhaltende Bedeutung in der örtlichen Kulturszene war, dass er im gleichen Jahre als Vertreter einer älteren Generation neben dem gut 20 Jahre jüngeren Dichter Kasimir Edschmid (eigentlich Eduard Schmid, 1890–1966) zum Präsidenten eines Darmstädter Kunstrates¹⁰⁸⁸ gewählt wurde. In seiner Rede, die er auf der der Gründung vorangegangenen Versammlung hielt, drückte Albinmüller eigenen Erinnerungen zufolge die Hoffnung auf eine gemeinsame Zukunft von Jung und Alt aus: »Freie Bahn allen jugendlichen Stürmern und Drängern, aber auch denen, die abseits vom Streite der Meinungen ihre eigenen Wege gehen wollen.«¹⁰⁸⁹ Doch bald nach Gründung dieses Kunstrates zog sich Albinmüller aus dem Amt zurück, da die von ihm erhoffte Zusammenführung aller Künstler unter der Führung des Großherzogs – im Prinzip also eine Weiterführung der Künstlerkolonie – aus-

1085 1914 gab eine Kölner Bank einen »Repräsentationsraum« in Auftrag, vgl. Albinmüller 2007, S. 175. 1915/1916 wurden die Arbeiten am Sanatorium Dr. Barner, Braunlage, und der Einbau des Musiksaals im Großherzoglichen Palais in Darmstadt vollendet, siehe Kapitel 6.3 bzw. 5.3.3, darüber hinaus führte Albinmüller einige Umbauten am eigenen Wohnhaus durch.

1086 Albinmüller 2007, S. 189.

1087 Bernhard Hoetger war schon 1914 nach Worpswede umgesiedelt, Edmund Körner 1916 nach Essen gezogen. Friedrich Wilhelm Kleukens schied nach dem Krieg auf eigenen Wunsch aus, auch Hans Pellar verließ spätestens zu diesem Zeitpunkt Darmstadt, Theodor Wende ging als Fachlehrer nach Pforzheim (vgl. Albinmüller 2007, S. 205). Heinrich Jobst war 1918 ausgeschieden. Der Maler Fritz Oswald ging im selben Jahr in die Schweiz.

1088 Es handelte sich hierbei dem gegenwärtigen Kenntnisstand nach nicht um die am 8. Juni 1919 gegründete Darmstädter Sezession, dessen Mitbegründer Edschmid ebenfalls gewesen ist. Nähere Angaben zum Darmstädter »Kunstrat« waren bislang nicht auszumachen.

1089 Albinmüller 2007, S. 202.

geschlossen schien. Die jüngere, republikanisch eingestellte Künstlergeneration wollte selbstbestimmt ihren Tätigkeiten nachgehen und lehnte das nun überholte Modell der mäzenatisch geförderten Künstlerkolonie ab.

Albinmüller blieb dem Großherzog weiterhin eng verbunden, noch 1933 setzte er einer Publikation seiner Arbeiten eine Widmung an diesen voran.¹⁰⁹⁰ Auch für die Künstlerkolonie entwickelte er zwischen 1918 und 1922 Pläne zum Ausbau mit weiteren Miethäusergruppen an Olbrich- und Alexandraweg.¹⁰⁹¹ Nach gegenwärtigem Kenntnisstand ist Albinmüller zu Beginn der 1920er Jahre aus dem Werkbund ausgetreten,¹⁰⁹² u.a. weil, wie er sich später erinnerte, von diesem »die Darmstädter Künstlerkolonie trotz der bedeutsamen und reifen Ausstellungen 1908 und 1914 nicht nur gleichgültig, sondern ungerecht, ja gehässig beurteilt wurde.«¹⁰⁹³ Allerdings schaltete er sich in den folgenden Jahren häufiger in die Debatten um Gestaltungs- und Baufragen ein und veröffentlichte eine Reihe von Aufsätzen.¹⁰⁹⁴

Albinmüllers Schaffen in den 1920er Jahren konzentrierte sich auf die Gestaltung des gehobenen bürgerlichen Wohnraums. Eine Sonderstellung nahm seine Tätigkeit als Architekt der Deutschen Theaterausstellung in Magdeburg 1927 ein. Mit Kleingerät, Wand- und Bodenbelägen scheint er sich kaum noch beschäftigt zu haben. Überliefert sind vor allem Einzelentwürfe, die zu bestimmten Anlässen entstanden sind, wie die von der Porzellanmanufaktur Rosenthal hergestellten Gedenktassen zur Deutschen Theaterausstellung 1927 [Abb. 240] oder zum 25-jährigen Jubiläum der Darmstädter Künstlerkolonie.

Parallel hatte Albinmüller während des Krieges begonnen, sich der Malerei zu widmen. Motive suchte er vor allem in seiner Heimat, dem Erzgebirge.¹⁰⁹⁵ Mit einer »Erzgebirgslandschaft« trat er 1918 erstmals als Maler auf der Ausstellung »Deutsche Kunst Darmstadt 1918« auf.¹⁰⁹⁶ Eine Auswahl seiner Gemälde publizierte er um 1940 in einem kleinen Bildband mit dem Titel »Heimatland. Bilder und Verse«, jedoch einschränkend mit dem Hinweis, nie einen Anspruch als Maler erhoben zu haben.¹⁰⁹⁷

1090 Vgl. Zeh 1933.

1091 Vgl. Anonym: *Künstlerkolonie Mathildenhöhe Darmstadt*, [Magdeburg] 1928, S. 42–46.

1092 1919 wird er noch im Mitgliederverzeichnis aufgeführt, jedoch nicht mehr 1925 (vgl. Deutscher Werkbund (Hrsg.): *Mitgliederverzeichnis des Deutschen Werkbundes*, Berlin 1919, S. 32; Deutscher Werkbund (Hrsg.): *Mitgliederverzeichnis nach dem Stande Ende November 1925*, Berlin 1925).

1093 Albinmüller 2007, S. 151.

1094 Vgl. Albinmüller 1925/1926a; Albinmüller 1927; Albinmüller 1930a.

1095 Vgl. Albinmüller 2007, S. 176.

1096 Vgl. Brief von Albinmüller an Friedrich Barner, 01.06.1918.

1097 Vgl. Albinmüller: *Heimatland. Bilder und Verse*, Darmstadt [ca. 1940], in einem Exemplar (Dauerleihgabe) im

Im Folgenden werden zuerst kurz die Veränderungen in Bau- und Raumkunst sowie Kunstgewerbe in den 1920er Jahren vorgestellt, um im Anschluss Albinmüllers Beiträge zur Raumkunst in diesem Zeitraum innerhalb dieser neuen Tendenzen zu positionieren. Ein eigenes Kapitel ist dabei der Magdeburger Theaterausstellung 1927 gewidmet.

Abb. 240:
Albinmüller: Andenktasse zur Deutschen Theaterausstellung Magdeburg 1927, Porzellan, teilweise vergoldet, Ausführung Porzellanmanufaktur Rosenthal, Kunst-
abteilung Selb



Bestand der Universitäts- und Landesbibliothek, Darmstadt, eingelegt der Hinweis: »Ohne daß ich den Anspruch erheben will, Maler zu sein, drängt mich die Liebe zur Landschaft, mir manchmal ein Erinnerungsbild zu schaffen. Wenn mir das – nach meiner Meinung – einigermaßen gelange, dann sehe ich darin nicht ein Verdienst meinerseits, sondern betrachte es als ein Geschenk der Natur.«

7.1 Veränderungen in Raumkunst und Kunstgewerbe in den 1920er Jahren

Bedingt durch die vom Krieg verursachten wirtschaftlichen Einschränkungen stand in den 1920er Jahren die Schaffung günstigen Wohnraums im Vordergrund. »Wir müssen unser Gehirn anstrengen, wie man auf kleinem Raum glücklich wohnen könne,«¹⁰⁹⁸ forderte Hermann Muthesius noch 1925. So bildete sich in Deutschland die Bewegung des Neuen Bauens heraus, die eine starke soziale Verantwortung für die ausreichende Versorgung breiter Bevölkerungsschichten mit Wohnungen empfand. Zur Lösung dieser großen Bauaufgabe waren Rationalisierung und Typisierung entscheidend, nicht nur in der Bauausführung, sondern auch im Wohnraum selbst. Die von den Vertretern des Neuen Bauens bevorzugten großen Fensterflächen und Raumvolumen wurden durch die Reduzierung von tragenden Elementen und durch die Technik der Vorhangfassade erreicht. Der Raum wurde nun nicht mehr durch die Begrenzungsflächen definiert. Auch wurden Achsen und feste Grundrisse aufgelöst. Stahl, Beton, Glas und Ziegelstein waren die bevorzugten Materialien und wurden zugleich auch ästhetisch als Oberflächen in der Raumausstattung genutzt.

Freie Raumaufteilung und Multifunktionalität waren grundlegende Konzepte; dagegen verlor die Raumkunst des Jugendstils – d.h. das Prinzip eines von einem Künstler komplett und abschließend durchgestalteten Raums – an Bedeutung. Die einzelnen Ausstattungselemente mussten nicht mehr durchgängig vom einrichtenden Künstler entworfen werden, denn wie Bruno Taut 1927 schrieb:

»Gott sei Dank sind wir über das ›Gesamtkunstwerk‹ Richard Wagners längst hinweg. Wir sind aber auch schon darüber hinweggekommen, daß wir überfehlfein bei jeder Bagatelle eine künstlerische Offenbarung erwarten. Wir wollen nicht pinselig sein und nehmen alles, woher wir es gerade bekommen können.«¹⁰⁹⁹

Ornament und Zierelemente wurden zugunsten starker Farbigkeit zurückgedrängt, Chrom und Stahlrohr bestimmten die Möbelkonstruktionen, die sich bewusst technisch gaben. Bruno Taut lehnte auch dekorative Textilien sowie

1098 Hermann Muthesius: »Das Wohnungswesen nach dem Kriege«, in: Anonym (Hrsg.): *Vierte Jahresschau Deutscher Arbeit Dresden. 1925. Wohnung und Siedlung. Amtlicher Führer*, Dresden 1925, S. 33–37, hier: S. 35.

1099 Bruno Taut: *Ein Wohnhaus*, mit einem Nachwort zur Neuauflage von Roland Jaeger, Berlin 1995 (1927), S. 34.

Bilder und Ziergegenstände ab.¹¹⁰⁰ Diese »Neue Sachlichkeit«¹¹⁰¹ wurde zum maßgeblichen Prinzip der Ästhetik; ein wichtiger Impulsgeber war das 1919 in Weimar gegründete Bauhaus. Ihren stärksten Ausdruck fand die Bewegung in Deutschland in der Werkbundausstellung »Die neue Wohnung«, welche 1927 auf dem Weißenhof in Stuttgart stattfand. Von vielen wurde diese neue Formensprache als zu karg und nüchtern empfunden. Nicht selten war in den Kritiken vorwurfsvoll von der »Wohnmaschine«¹¹⁰² die Rede, darauf zielend, dass den Räumen jegliche Behaglichkeit fehlte.

Parallel wurden in Deutschland als Weiterentwicklung des Neoklassizismus die Gestaltungsprinzipien des Art Déco aufgenommen und zu einer eigenen Ausprägung weiterentwickelt.¹¹⁰³ Diese Stilrichtung, in Anlehnung an die »Exposition internationale des Arts Décoratifs et industriels modernes« 1925 in Paris benannt, kennzeichnete die Verwendung von kostbaren Materialien und betonte die exklusive Herstellung; häufig wies die Gestaltung exotische Einflüsse auf. Die verwendete Ornamentik war heiter, zierlich und kleinteilig, musste nicht zwangsläufig einen symbolischen Gehalt transportieren, sondern durfte um ihrer selbst willen die Gegenstände schmücken. Meist traten Zierelemente isoliert in klar umgrenzten Bereichen auf,¹¹⁰⁴ diese waren oft zweidimensional bzw. betont künstlich aufgefasst, typische Ornamente waren Zick-Zack- oder Dreiecks-Motive, Treppen, Kaskaden und stilisierte Agavenpflanzen. Gerade in Deutschland wurde die Formgebung dazu stark vom Expressionismus beeinflusst. Doch auch wenn es im Detail Übereinstimmungen zwischen beiden Stilrichtungen gab, so lehnte der Expressionismus teure Materialien ab und strebte in seinen Raumausstattungen bewusst eine inhaltliche Überhöhung an,¹¹⁰⁵ während das Art Déco die Ästhetik in den Fokus stellte.

1100 Vgl. ebd., S. 31 f.

1101 Unabhängig davon entwickelte sich in den 1920er Jahren in der Malerei eine Stilrichtung der »Neuen Sachlichkeit«, gekennzeichnet durch eine bewusst realistische Darstellungsweise, als Gegenreaktion zum Expressionismus.

1102 Das Konzept der »Wohnmaschine« geht zurück auf Le Corbusier (1887–1965), seiner Meinung nach würde ein Haus oder ein Möbelstück – wenn richtig entworfen – wie eine gut geölte Maschine funktionieren. Vgl. George H. Marcus: *Le Corbusier. Im Inneren der Wohnmaschine. Möbel und Interieurs*, München 2000, S. 8. Eine Umsetzung seiner Ideen stellte der 1925 auf der Art Déco-Ausstellung in Paris präsentierte Pavillon »L'Esprit Nouveau« vor. Die Fixpunkte des Konzeptes waren ein Modular-System, eine Standard-Raumhöhe von 2,25 Meter und eine Maßgestaltung entlang menschlicher Proportionen.

1103 Das deutsche Art Déco wurde von der Kunstgeschichtsschreibung bislang noch wenig beachtet, da der Fokus lange Zeit auf der Moderne und der Formensprache des Bauhauses lag, vgl. Sildatke 2013, S. 13.

1104 Vgl. zu den Charakteristiken der neuen Formensprache in den 1920er Jahren: Claudia Berents: *Art Déco in Deutschland. Das moderne Ornament*, Frankfurt a. M. 1998 (Werkbund-Archiv 27; zugl. Dissertation Universität Trier 1994).

1105 Vgl. Wolfgang Peht: *Die Architektur des Expressionismus*, Ostfildern 1998, S. 8; vgl. Sildatke 2013, S. 456 f.

Auch Albinmüller folgte diesem Wandel in der Ornamentik, dies lässt sich sehr gut an seiner Arbeit für das Boelcke-Ehrendenkmal in Dessau ablesen, das zwischen 1917 und 1921 entstand [Abb. 241, 242]. Es war von der Stadt Dessau zu Ehren des im Ersten Weltkrieg gefallenen Fliegerhauptmanns Oswald Boelcke (1891–1916) in Auftrag gegeben worden. Im ursprünglichen Entwurf von 1917 und in der tatsächlichen Ausführung 1921 platzierte Albinmüller eine Jünglingsfigur über dem Ehrengrab, umrahmt von zwei kräftigen Pfeilern, die mit einem Rundbogen verbunden waren. Während jedoch 1917 stilisierte Blumen und florale Ornamentik noch deutlich der Ästhetik des Jugendstils verhaftet waren, wies die verwirklichte Fassung mit den Zick-Zack- und Dreiecks-Motiven charakteristische Stilelemente der neuen Formensprache der 1920er Jahre auf. In der realisierten Aufstellung wurde das Ehrengrab von 22 Stelen flankiert, die die Namen der Gefallenen trugen und an den Seiten mit stilisierten Palmenzweigen, einem christlichen Märtyrersymbol, geschmückt waren. Die Figuren – der Jüngling auf der Vorder- sowie eine Gruppe von Frauen und Kindern auf der Rückseite – wurden nach Vorgaben von Albinmüller durch den Bildhauer Walter Kieser (1894–1947) modelliert.¹¹⁰⁶

1106 Vgl. Paul Riess: »Albinmüllers Ehrenfriedhofsanlage in Dessau«, in: *Dekorative Kunst* 26 (1922/1923), Bd. 31, S. 86–89, hier: S. 86. Weitere Entwürfe Albinmüllers für Denkmäler siehe Gräfe 2010a, S. 86 (1910, Bismarck-Nationaldenkmal), S. 134 (Entwurf für ein Heldentor in Darmstadt, 1916/17), S. 283 (Kriegerdenkmal), 289 (Entwurf Richard-Wagner-Denkmal).

Abb. 241:
Albinmüller: Boelcke-Denkmal,
Dessau (Entwurf 1917)



Abb. 242:
Albinmüller: Boelcke-Denkmal, Dessau
(ausgeführtes Denkmal 1921)



7.2 Deutsche Vereinsbank Darmstadt 1923

Die neue Ornamentik prägte z.B. Albinmüllers Ausstattung der Darmstädter Vereinsbank. Im Auftrag der Direktion baute er für diese in der zweiten Jahreshälfte 1923 ein ehemaliges Wohnhaus an der Kreuzung Rheinstraße/Neckarstraße, Darmstadt, [Abb. 243] aus.¹¹⁰⁷



Abb. 243:
Albinmüller: Deutsche Vereinsbank Darmstadt
(1923): Fassade

Albinmüller oblag »die ganze geschmackliche und künstlerische Gestaltung der inneren und äußeren Formgebung«¹¹⁰⁸ auf einer Grundfläche von 655 Quadratmeter [vgl. Abb. 244].¹¹⁰⁹ Die Räumlichkeiten erhielten die neuesten technischen Errungenschaften und alle nötigen Sicherheitseinrichtungen. Soweit möglich betraute Albinmüller Darmstädter Firmen mit der Ausführung, so diente der Bau auch der Förderung der einheimischen Wirtschaft; dabei zog er mit den Möbelfabriken Joseph Trier und Ludwig Alter für die Inneneinrichtung zwei Unternehmen heran, mit denen er schon vor dem Ersten Weltkrieg zusammengearbeitet hatte.¹¹¹⁰ Bereits am 31. Dezember 1923 war der Umbau nach nur sechsmonatiger Bauphase fertig gestellt.¹¹¹¹ Zu einer umfangreichen Bildstrecke in der *Innendekoration* mit kurzem Kommentar von Kuno Ferdinand von Hardenberg veröffentlichte Albinmüller selbst zwei längere Texte zum Bau, in denen er seine gestalterischen Absichten darlegte.¹¹¹²

1107 Vgl. Albinmüller 2007, S. 209.

1108 Ebd., S. 210; vgl. Albinmüller 1924b, o.S.

1109 Vgl. Albinmüller 1924b, o.S. Seinen Lebenserinnerungen kann man entnehmen, dass die Generaldirektion einen Umbau in diesem Umfang verlangte, vgl. Albinmüller 2007, S. 210.

1110 Vgl. Albinmüller 1924b, o.S. Siehe Kapitel 5.2.1 und 5.3 für frühere Zusammenarbeiten mit den genannten Firmen.

1111 Vgl. Albinmüller 2007, S. 217 und Albinmüller 1926, S. 705. Bei Feldhaus 1928, S. 38, falsch »erbaut 1921«. Später wurden die Räumlichkeiten von der Darmstädter Sparkasse übernommen, vgl. Albinmüller 2007, S. 217. Der Bau ist nicht erhalten.

1112 Vgl. Kuno Ferdinand von Hardenberg: »Deutsche Vereinsbank – Darmstadt. Umbau und Neubau von Prof. Albin-

Die Fassade passte Albinmüller durch die Entfernung von Bauschmuck und einer stärkeren Betonung der Horizontalen an die Ästhetik der Neuen Sachlichkeit an. Im Inneren sah Albinmüller »[e]ine der Würde des Hauses gemäße repräsentative Steigerung«¹¹¹³ nur für die Räume mit Publikumsverkehr vor, die Bankangestellten hingegen erhielten von Zierrat bereinigte, »geräumige, praktische, helle und hygienische Arbeitsstätten«¹¹¹⁴. Für den Innenausbau wurden einheimische Hölzer mit einem rustikalen Charakter wie Kiefer, Tanne und Eiche benutzt.¹¹¹⁵ Ersatzmaterialien stellten für Albinmüller keine Alternative dar: »Falscher Schein mit Kunstmarmor und ähnlichen Surrogaten ist grundsätzlich überall vermieden worden.«¹¹¹⁶ Darin blieb er sich selbst treu – schon 1906/1907 hatte er festgehalten: »Imitation ist Fälschung«.¹¹¹⁷

In allen Bereichen verzichtete Albinmüller auf ornamental gestaltete Wandflächen und setzte nur vereinzelt Zierelemente in der Ornamentik der 1920er Jahre zur Belebung ein. Dies war bereits am Kundeneingang [Abb. 245] sichtbar. Neben zwei Frauenstatuen, ausgeführt von dem Darmstädter Bildhauer Adam Antes (1891–1984), stellte das einzige weitere Schmuckelement das kunstvoll umrahmte Signet der Bank im Oberlicht der Tür dar. Dieses wurde von klassizistisch anmutenden Zopfgirlanden umschlossen, zwar gebrochen durch die für die 1920er Jahre typische Zick-Zack-Linie, dennoch wirkte es konservativer gegenüber den schlanken Damen von Antes, deren Überlängung charakteristisch für Figurendarstellungen des Art Déco war.

Zur Schalterhalle gelangte der Kunde über ein Vestibül [Abb. 246], in dem völlig auf runde, weiche Formen verzichtet wurde. Dieser Bereich war seiner Bestimmung für Publikumsverkehr entsprechend durch eine marmorne Wandverkleidung repräsentativ gestaltet, zugleich begründete Albinmüller die Wahl des Materials mit dessen Eignung zum »Schutz vor Beschmutzung und Beschädigung«¹¹¹⁸.

müller«, in: *Innendekoration* 36 (1925), S. 270, 272–276; sowie Albinmüller 1924b und, gekürzt und teils in nahezu identischem Wortlaut, Albinmüller 1926. Siehe auch die Abschnitte in den Lebenserinnerungen, vgl. Albinmüller 2007, S. 209 f., 217.

1113 Albinmüller 1924b, o.S.

1114 Ebd.

1115 Vgl. ebd.

1116 Ebd.

1117 Albinmüller 1906/1907, S. 54.

1118 Albinmüller 1924b, o.S.



Abb. 244:
Deutsche Vereinsbank Darmstadt
(1923): Grundriss von Keller-
geschoss (links)
und Erdgeschoss (rechts)



Abb. 245:
Albinmüller und Adam Antes (Skulpturen):
Deutsche Vereinsbank Darmstadt (1923):
Kundeneingang



Abb. 246:
Albinmüller: Deutsche Vereinsbank Darmstadt
(1923): Vestibül, Treppenaufgang zur Schaltherhalle

Der Abbildung in der *Deutschen Bauzeitung* zufolge wurde Marmor in verschiedenen Farbgebungen verwendet. Heller gehaltene, dreieckige Nischen belebten den langen, schmalen Raum, hier folgte die Wand selbst einer Zick-Zack-Linie. Die Rücksprünge nahmen die Beleuchtungskörper auf, welche aus pyramidenartig aufeinander gesetzten Glassteinen aufgebaut schienen. Dieses Treppentmotiv gehörte wie die Zick-Zack-Linie zum neuen Formenrepertoire der 1920er Jahre. Eine ergänzende Deckenbeleuchtung setzte Albinmüller mittels einfacher Glühbirnen um, die in gezackte Stuckkränze eingelassen waren. Diese Art der Beleuchtung – einfache Glühbirnen in Kombination mit einem die Reflexion verstärkenden Schmuckkranz aus Stuck – verwendete er mehrfach hier in der Bank und in den Folgejahren in vielen weiteren Räumen.

Auf das dunkle Vestibül folgte die Schalterhalle [Abb. 247], die durch ein künstliches Oberlicht hell erleuchtet wurde, welches einen großen Teil der Decke zwischen den Pfeilern in der Raummitte sowie im Bereich über den Schaltern einnahm und die Kunden direkt auf letztere zuführte.

Die Raumgestaltung basierte auf einer strengen axialen Linienführung, deren Rechtwinkligkeit von massiven glatten Pfeilern und Balken verstärkt wurde. Eine weitere Ansicht [Abb. 248] zeigt, wie sehr Albinmüller sich hier einer industriellen Ästhetik näherte.

Die Begründung für diese sachliche Gestaltung ist hier in der Funktion des Raumes für Geschäftsverkehr zu sehen: »Die Beamten, die hier arbeiten, die Kunden, die hier beraten sein wollen, haben anderes vor, als sich in das Rankenwerk einer Tapete oder einer Stoffgarnitur zu vertiefen.«¹¹¹⁹ Ganz verzichtete Albinmüller jedoch nicht auf Schmuck. So waren die Pfeiler hier repräsentativ mit Marmor verkleidet und mit angedeuteten Kapitellen versehen. Verschiedene Dreiecks- und Zickzackformen dienten – wie schon im Eingangsbereich – als Schmuck in den Türoberlichtern und den Stuhllehnen, die Oberlichter erhielten zusätzlich kleine Zierformen, die an Pagoden erinnerten [Abb. 249].

Die Möblierung der Schalterhalle hatte Albinmüller bewusst einfach gehalten. In der Begründung verwies er auf hygienische Gesichtspunkte:

»Denn es ist manchem nicht sympatisch[sic], sich in die Falten weichgepolsteter Möbel zu setzen, die von jedermann – und, wie man in den Banken der Inflationszeit sah, von Personen unterschiedlicher Art – benutzt werden. Auch sonst sind Stoffdraperien und Fensterdekorationen weggelassen.«¹¹²⁰

1119 Ebd.

1120 Ebd.



Abb. 247:
Albinmüller: Deutsche Vereins-
bank Darmstadt (1923):
Schalterhalle



Abb. 248:
Albinmüller: Deutsche Vereinsbank Darmstadt
(1923): Schalterhalle



Abb. 249:
Albinmüller: Deutsche Vereinsbank Darmstadt (1923):
Wand in der Schalterhalle



Abb. 250:
Albinmüller: Deutsche Vereins-
bank Darmstadt (1923): Vorraum
zu den Kundenkabinen

Zugleich war die einfache Gestaltung der Möbel in der Funktion des Raumes begründet, sollten diese doch nur eventuelle Wartezeiten überbrücken helfen.

Einen großen Kontrast zur lichten Schalterhalle stellte der Vorraum zu den Kundenkabinen im Tresorbereich im Untergeschoss dar [Abb. 250], obwohl er dessen strenge Axialität und Formgebung spiegelt. Den Kellercharakter wollte Albinmüller gezielt betonen, indem er rustikales Tannenholz (Wandvertäfelung und Türen) mit Terrakotta (Pfeiler) kombinierte und den Boden mit Sandsteinplatten unregelmäßiger Größe auslegen ließ.

Während Albinmüllers Wortwahl in seiner Beschreibung – derb, schlicht, stark, kräftig – ein Kellergewölbe mit groben Steinboden vermuten ließ,¹¹²¹ erwies sich die tatsächliche Raumgestaltung als letztlich doch sehr verfeinerte Vorstellung eines Kellerraums – orientiert an einer wohlhabenden Kundschaft. Die wuchtigen Tragpfeiler hatten angegedeutete Basen und Kapitelle erhalten, das Muster der Bodenplatten wirkte trotz der Unregelmäßigkeit aufgeräumt. Zur Auflockerung der nüchternen Raumstimmung waren Tierkreiszeichen in den Mittelfeldern der Pfeilerverkleidung angebracht.¹¹²² Alle Oberflächen – von den Terrakotta-Reliefs abgesehen – waren eben, aber mit gegenläufigen Maserungen gegliedert. Wie in der Schalterhalle bewirkte die rechtwinklige Linienführung einen sehr sachlichen Eindruck. Im Deckenbereich hatte Albinmüller nahezu komplett auf Schmuck verzichtet, einzig die Glühbirnen waren in Stuckrosetten eingefasst, die helle Deckenfarbe diente als Reflexionsfläche für die künstliche Beleuchtung in diesem fensterlosen Raum. Dies war kein simples Kellergewölbe, sondern ein großbürgerlicher Innenraum.

Elegant war auch das Direktorenzimmer ausgestattet [Abb. 251]. Albinmüllers Ziel war hier, allein »durch harmonische kräftige Farbgebung eine warme Wohnlichkeit«¹¹²³ zu schaffen, daher waren Wand und Boden ganzflächig einfarbig gehalten. Die Möbel, in Eiche ausgeführt von der Darmstädter Möbelfabrik Joseph Trier, zeigten einen sehr kompakten Charakter, der Schrank erinnert an die Schrankmöbel aus den Fremdenzimmern des Sanatoriums Dr. Barner, Braunlage.¹¹²⁴ Als Schreibtischstuhl kam das gleiche Modell wie in der Schalterhalle zur Verwendung. Nur die Decke wurde, vermutlich als Zugeständnis an den höheren Repräsentationsbedarf eines Direktors, künstlerisch ausgestaltet und verlieh dem Raum einen großbürgerlichen Charakter: Ein dezentes Stuck-

1121 Vgl. Albinmüller 1926, S. 706 f.

1122 Vgl. Albinmüller 1924b, o.S. Die Terrakotten wurden von der Großherzoglichen Majolika-Manufaktur, Karlsruhe, hergestellt, vgl. ebd.

1123 Ebd., o.S.

1124 Siehe hier Abb. 238.

motiv aus einer geschwungenen und gezackten Doppellinie umrahmte in großem Abstand den Beleuchtungskörper, der aus getreppten Linien und Kegeln aufgebaut war.

Trotz des Einsatzes der neuen Ornamentik der 1920er Jahre blieb Albinmüllers Ausstattung konventionell und an den Idealen der Vorkriegszeit orientiert. Der Rezensent für die *Innendekoration*, Kuno Ferdinand von Hardenberg, beurteilte seine Räume für die Vereinsbank dennoch positiv und hoffte, dass in Zukunft seine »vornehme Zurückhaltung im Sinne feinsinnigen Ausgestaltens statt eigenwilligem Umgestaltens [...] als Vorbild dienen«¹¹²⁵ würde.



Abb. 251:
Albinmüller: Deutsche Vereinsbank
Darmstadt (1923): Direktions-Zimmer

1125 Hardenberg 1925, S. 276.

7.3 Das Ledigenheim für die Christoph & Unmack AG, Niesky – ein Holzhaus 1923

Albinmüllers Umgestaltung der Darmstädter Vereinsbank 1923 belegten in Ornamentik und Materialwahl eine Nähe zum Art Déco, dennoch verstand er sich selbst klar als Vertreter einer Neuen Sachlichkeit,

»eine[r] volle[n] und gründliche[n] Reinigung von allem ornamentalen Beiwerk [...] Das, was von den Pionieren des Wohnungsbaues – zu denen ich mich auch zählen darf – vor Jahrzehnten tastend und dabei auch irrend angestrebt wurde, bricht sich endlich unaufhaltsam Bahn.«¹¹²⁶

In der Sachlichkeit sah er ein nötiges Gegengewicht zu Hektik und Beschleunigung der Gegenwart. So forderte er 1924 für die Fassadengestaltung »ein Sich-freimachen vom Kunstgewerblichen, ein Streben nach Geschlossenheit«.¹¹²⁷ Zwar sollte die Tradition als Basis nicht verleugnet werden,¹¹²⁸ doch «[e]in jeder soll und muß den Fortschritt wollen«¹¹²⁹.

Albinmüller selbst widmete sich zu Beginn der 1920er Jahre intensiv den Möglichkeiten des Holzhausbaus – ein Thema, das ihn bereits seit den Magdeburger Jahren beschäftigte. Bis zum Ersten Weltkrieg war der Holzhausbau in Deutschland auf den Freizeit- und Gartenbereich einer gehobenen Gesellschaftsschicht sowie auf das Umfeld der Sanatoriumsbewegung beschränkt gewesen.¹¹³⁰ Darin reihten sich auch die frühen Holzbauten Albinmüllers ein, d.h. die Luft-hütte für das Sanatorium Barner in Braunlage (1905), der 1906 in Dresden auf der III. Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung gezeigte Gartenpavillon und das 1914 anlässlich der Künstlerkolonie-Ausstellung in Darmstadt präsentierte »Zerlegbare Ferienhaus«.¹¹³¹

Dessen Fabrikationsrechte waren nach dem Krieg an die Christoph & Unmack AG, Niesky, übergegangen. Diese Firma, 1882 gegründet, gehörte zu den führenden Herstellern von Holzhäusern und Barackenbauten in Deutsch-

1126 Albinmüller 2007, S. 218.

1127 Albinmüller 1924a, S. 145.

1128 Vgl. bereits: Albinmüller 1909, S. 14; aber auch: Albinmüller 1924a, S. 143.

1129 Albinmüller 1925/1926a, S. 89.

1130 Vgl. Junghanns 1994, S. 28.

1131 Siehe Kapitel 5.3.2 und 6.2.3.

land.¹¹³² Zu Beginn der 1920er Jahre hatte der Holzhausbau einen Aufschwung erfahren, da er nun zunehmend zur Lösung der Wohnungsnot herangezogen wurde. Zum einen waren die Rohstoffe für Steinbauten (Ziegel, Zement und Stahl) knapp,¹¹³³ zum anderen erlaubten technologische Verbesserungen u.a. im Bereich von Dämmstoffen und Brandschutz den verstärkten Einsatz von Holz im Wohnbereich.¹¹³⁴

Diese Entwicklung war auch Albinmüller bewusst. Im November 1919 schrieb er an Dr. Barner, dass seiner Meinung nach in der gegenwärtigen Situation nur mit dem zerlegbaren Holzhaus »preiswerte und gute Wohnungen«¹¹³⁵ zu ermöglichen seien und riet ihm, solche Häuser zu bauen. Schon 1918/1919 publizierte die *Dekorative Kunst* sein »Zerlegbares Ferienhaus« von 1914 mit dem Hinweis, dass es für eine dauerhafte Bewohnung geeignet sei.¹¹³⁶

Für die Christoph & Unmack AG entwickelte Albinmüller nun eine ganze Reihe an Entwürfen für Holzhäuser. 1921 präsentierte er 28 dieser Projekte für Einfamilienhäuser (für kleine und große Haushalte) mit einem begleitenden Text unter dem Titel *Holzhäuser*.¹¹³⁷ Einige dieser Entwürfe wiesen an den Fassaden ornamentale Spielereien auf, wie z.B. manierierte Stützen aus langgezogenen, unten spitz zulaufenden Kegelformen, die auf Kugeln balancierten.¹¹³⁸ Albinmüllers Intention hiermit war laut Junghanns, der sich 1994 mit der Geschichte vorgefertigter Häuser auseinandergesetzt hatte, »die Anerkennung des künstlerischen Rangs der Holzhäuser als Werke der Architektur«¹¹³⁹. Allerdings fanden sie wohl wenig Anklang, denn keiner der Entwürfe scheint ausgeführt worden zu sein.¹¹⁴⁰ Tatsächlich gebaut wurden ein »Direktor-Wohnhaus«,¹¹⁴¹

1132 Vgl. zur Firma: Junghanns 1994, S. 9, 84, 150–167. Die Firma bestand seit 1882 unter dem Namen »Christoph«, 1885 konnte sie den 1. Platz in einem Wettbewerb für Lazarettbauten, ausgerichtet vom Internationalen Roten Kreuz, gewinnen. 1892 wurde sie als »Christoph & Unmack« neugegründet, begann zuerst Tropenhäuser, ab 1898 auch Wohnhäuser für das Inland zu produzieren.

1133 Im April 1919 hatte der Reichskommissar für Wohnungswesen den Holzbau als Lösung der Wohnungsfrage bezeichnet und die einzelnen Länder aufgefordert, diesen in Bezug auf Zuschüsse und Hypotheken nicht länger gegenüber dem Steinbau zu benachteiligen, vgl. dazu Junghanns 1994, S. 84.

1134 Vgl. Junghanns 1994, S. 42, 146.

1135 Brief von Albinmüller an Friedrich Barner, 11.11.1919.

1136 Vgl. Am.: »Ein zerlegbares, transportables Holzhaus«, in: *Dekorative Kunst* 22 (1918/1919), Bd. 27, S. 363, Abb. S. 362–367.

1137 Vgl. Albinmüller 1921; vgl. dazu die Rezension von Georg Biermann: »Holzhäuser von Albinmüller«, in: *Dekorative Kunst* 25 (1921/1922), Bd. 30, S. 123–129. Vgl. weiterhin Albinmüller 1924a; Albinmüller 1925/1926b.

1138 Vgl. z.B. Albinmüller 1921, S. 43, 55.

1139 Junghanns 1994, S. 155. Vgl. auch Gräfe 2010a, S. 148–153.

1140 Vgl. Junghanns 1994, S. 157. Siehe ausführlich zu Albinmüllers Entwürfen für Holzhäuser Deist 2015.

1141 Vgl. Albinmüller 1924a, S. 145.

auch stellte die Christoph & Unmack AG 1922 auf der »Mitteldeutschen Ausstellung für Siedlung, Sozialfürsorge und Arbeit« (MIAMA) in Magdeburg ein Doppelwohnhaus nach Entwurf Albinmüllers aus.¹¹⁴²

In diese Reihe der ausgeführten Bauten gehört das 1923 von Albinmüller für die Christoph & Unmack AG mitsamt der Inneneinrichtung entworfene Ledigenheim¹¹⁴³ für Angestellte dieser Firma [Abb. 252].¹¹⁴⁴ Der Bau illustrierte in vielen Bereichen die Möglichkeiten eines Holzbaus, wie sie Albinmüller in seiner Publikation *Holzhäuser* beschrieben hatte.

Abb. 252:
Albinmüller: Ledigenheim für die
Christoph & Unmack AG, Niesky
(1923): Außenansicht



Der Vorzug des Baumaterials Holz – so heißt es dort – sei neben den günstigen Herstellungskosten die dem Material schon innewohnende Gemütlichkeit.¹¹⁴⁵ So könnte man im Innenausbau die Holzvertäfelung sparen, auch Einbauschränke seien günstiger zu gestalten, da die hölzerne Zimmerwand bereits Teil des Schrankes sein könnte.¹¹⁴⁶ Letzteres Prinzip wurde zur gleichen Zeit auch von Adelbert Niemeyer (1867–1932) und Richard Riemerschmid bei ihren

1142 Vgl. Albinmüller 2007, S. 209.

1143 Der Typ des Ledigenheims, in Deutschland in der Mitte des 19. Jahrhunderts aufgekommen, diente um 1900 als Instrument gegen Wohnungsnot, seine »Blütezeit« hatte er zwischen 1908 und 1933. Vgl. Markus Eisen: *Vom Ledigenheim zum Boardinghouse: Bautypologie und Gesellschaftstheorie bis zum Ende der Weimarer Republik*, Berlin 2012 (Studien zur Architektur der Moderne und industriellen Gestaltung 1; zugl. Dissertation Ludwig-Maximilians-Universität München 2009), S. 11 f. Albinmüllers Ledigenheim für die Christoph & Unmack AG, Niesky, findet bei Eisen keine Erwähnung.

1144 Vgl. Albinmüller 1924a, S. 145. Es ist leider 2003 durch einen Brand zerstört worden, für den Hinweis danke ich Christoph Lücke, 02.10.2014.

1145 Vgl. Albinmüller 1921, S. 9.

1146 Vgl. ebd., S. 10.

Holzhaus-Entwürfen für die Deutschen Werkstätten angewandt.¹¹⁴⁷ Albinmüller zufolge müssten durch diese geschickte Nutzung von Einbaumöbeln keine massiven Schränke beim Umzug durchs Haus transportiert werden, wodurch sich zugleich der benötigte Treppenraum verringerte, also auch hier weniger Material verbaut werden müsste. Zu letztgenanntem würde ebenfalls eine Reduzierung der Raumhöhe beitragen, was wiederum der bereits angesprochenen Gemütlichkeit dienlich wäre:

»Die behagliche Wirkung der alten schönen Bauernstuben und der Friesenhäuser beruht nicht zum wenigsten auf der geringen Zimmerhöhe, die oft noch unter 2 m herabgeht. Ein lichte Zimmerhöhe von 2,30 m bis 2,60 m sollte bei einem kleinen Einfamilienhaus nicht überschritten werden.«¹¹⁴⁸

Man könnte so auch kleinere Fenster wählen (in Abgrenzung zum Neuen Bauen), um dennoch den Raum mit ausreichend Tageslicht zu versorgen.¹¹⁴⁹

Die Fassade des Ledigenheims kennzeichnete ein vorkragendes Obergeschoss, das so die untere Wandfläche vor Schlagregen schützen sollte. Da Albinmüller nach eigener Aussage dennoch erreichen wollte, dass die Grundfläche in beiden Geschossen identisch war (um einheitliche Junggesellenräume zu erhalten), hatte er die Vorkragung erst auf Höhe der Fensterbrüstung beginnen lassen.¹¹⁵⁰

Bei der Ausgestaltung der Junggesellenräume des Ledigenheims verzichtete Albinmüller bewusst auf Zierelemente, benutzte stattdessen »eine frische[...], glühende[...] Farbigkeit«¹¹⁵¹, um eine »festliche Raumstimmung«¹¹⁵² zu erzeugen. Kräftige Farbtöne würden am besten gegen die rustikale Wirkung der sichtbar belassenen Verbretterung des Wandaufbaus bestehen [Abb. 253].¹¹⁵³ Diese Gestaltung passte zugleich zur Funktion der Zimmer als Wohnräume für junge männliche Angestellte der Firma. Für Albinmüller war es naheliegend, »daß ein Aufwand mit getäfelten Wandbekleidungen und furnierten Möbel-

1147 Vgl. Junghanns 1994, S. 169 f. Die Deutschen Werkstätten hatten erst 1919 die Produktion von Holzhäusern aufgenommen, die ersten Entwürfe lieferten neben Niemeyer und Riemerschmid auch Karl Bertsch (1873–1933). Vgl. ebd., S. 85, sowie S. 167–177 zur Holzhausproduktion der Deutschen Werkstätten.

1148 Albinmüller 1921, S. 11.

1149 Vgl. ebd.

1150 Vgl. Albinmüller 1924a, S. 146.

1151 Ebd.

1152 Ebd., S. 149. Die gleichen Gestaltungselemente benutzte Albinmüller auch für ein Einfamilienhaus für die Beamtenkolonie der Christoph & Unmack AG: »Das kleine Haus [...] ist frei von allem unorganischen Schmuck. [...] Eine kräftige, fast herbe Farbgebung bindet die einzelnen Formen und Holzteile zu großen Flächen.«, vgl. ebd., S. 150.

1153 Vgl. Ebd., S. 149.

stücken unangebracht war«¹¹⁵⁴. Dazu wählte er Textilien aus Leinenstoff, denn »[e]s wäre ja auch eine Stillosigkeit gewesen, mit Seiden- und Damaststoffen oder gar Stickereien besondere Trümpfe aufzuspielen«¹¹⁵⁵.

Durch die Holzverschalung wurde die Wand vertikal gestreckt, die heller gehaltene Decke bildete einen Kontrast zur dunkleren Wandfarbe und half, dem Raum zusätzlich optisch Höhe zu verleihen. Die Fenster nutzten fast die gesamte Raumhöhe aus, so dass viel Tageslicht in die Zimmer fiel. Die Möbel wiesen eine einfache Kastenform auf; dezente schmale Profilleisten gliederten die Seitenflächen der Unterschränke des Schreibtischs, die Füße des Bücherschranks und die Tischbeine; Rautenmuster schmückten die Lehnen der Sitzmöbel und die Mitteltür der Glasvitrine. Auf Abb. 253 sind links neben dem Fenster die Türen zum in die Wand eingebauten Schrank erkennbar, welcher den durch die Vorkragung des Obergeschosses entstandenen Raum ausnutzte.

Abb. 253:
Albinmüller: Ledigenheim für die Christoph & Unmack AG,
Niesky (1923): Zwei Junggesellen-Zimmer



1154 Ebd., S. 146 f.

1155 Ebd., S. 149.

Eine repräsentative Ausstattung erhielten die Gemeinschaftsräume, z.B. der Speisesaal [Abb. 254]. Dieser belegte zugleich die Fähigkeiten der Firma Christoph & Unmack AG, auch »feinere[...] Tischlerarbeit, große[...] Sperrholzflächen, gegliederte[...] Vertäfelung und reichere[...] Profilierung«¹¹⁵⁶ ausführen zu können.

Der Saal wurde mit einer raumhohen Schleiflackvertäfelung und einer auffälligen Deckengestaltung, einem großflächigen, expressionistischen Sternmotiv ausgestattet. Vier Vogelfiguren schmückten den Deckenleuchter. Große Fensterflächen sorgten für starke Helligkeit, zum Weißgrau der Wände kombinierte Albinmüller in den Gesellschaftsräumen (neben dem Speisesaal der Gemeinschaftsraum) außerdem »Resedagrün und Kornblumenblau«¹¹⁵⁷. Mit dieser Farbwahl zeigte sich Albinmüller allerdings als Anhänger konservativerer Konzepte; im Gegensatz zu Muthesius, der 1925 froh war: »daß die Vorliebe der Deutschen für Olive und Reseda einem größeren Hinneigen zur wirklichen Farbe zu weichen beginnt«¹¹⁵⁸.



Abb. 254:
Albinmüller: Ledigenheim für die
Christoph & Unmack AG, Niesky
(1923): Speisesaal

1156 Ebd.

1157 Ebd.

1158 Muthesius 1925, S. 36.

7.4 Alternativen zur ›Wohnmaschine‹ – Großbürgerliche Wohnräume

Neben diesen sachlichen Raumkonzepten widmete sich Albinmüller in den 1920er Jahren weiterhin dem gehobenen bürgerlichen Wohnraum. Hierbei setzte er auf hochwertige Oberflächenbehandlungen, zurückhaltende Farbharmonien und einen sehr dezenten Einsatz von dekorativen Ornamenten, die sich dem Zeitgeschmack der 1920er Jahren anpassten. Diese Ausstattungen wurden von zeitgenössischen Rezensenten oft als gelungenes Gegenbeispiel zur »Wohnmaschine« herangezogen. Sie seien zwar vorbildlich sachlich und zweckmäßig, aber zugleich bequem und behaglich, wie man es von Wohnräumen fordern müsse.¹¹⁵⁹

Albinmüller sah, dass zwar viele im beruflichen Umfeld eine Neue Sachlichkeit durchaus akzeptierten, »[a]ber in ihrem ›Zuhause‹ wollen sie, mit Recht [...] doch noch ein ›Etwas‹, das über die Zweckform hinausgeht. Sie wollen das finden, was nicht nur zum Verstand, sondern auch zur Seele spricht [...]«¹¹⁶⁰. Es müsse allerdings noch Überzeugungsarbeit geleistet werden, dass dieses ›Etwas‹ nicht ausschließlich mit den althergebrachten historistischen Formen zu verwirklichen ist:

»Sie wissen nicht und glauben es zuerst nicht, daß der rechte Baukünstler [in dieser Position sieht sich Albinmüller, d. Verf.] ihnen die gleichen gesteigerten Empfindungen mit den künstlerischen Ausdrucksmitteln seines Gemütes und mit den Kunstformen der lebendigen Zeit schaffen kann!«¹¹⁶¹

Schon 1906/1907 hatte er festgestellt: »Der Besteller muß eben auch erzogen werden [...]«¹¹⁶² Darin stand Albinmüller nicht allein, auch Bruno Paul war stets bemüht, seine Auftraggeber von historistischen Formen abzuhalten.¹¹⁶³

Beispiel für solch eine nötige Überzeugungsarbeit Albinmüllers war der Um- und Ausbau einer Villa in Bad Sachsa im Harz für den Generaldirektor Pahlke in den Jahren 1928 bis 1930.¹¹⁶⁴ Obwohl Pahlke eine Einrichtung im

1159 Vgl. Ernst Zeh: »Ein neuer Holzhausbau von Albin Müller«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 57 (1925/1926), S. 350–360, hier: S. 352 f.; Feldhaus 1928, S. IX.

1160 Albinmüller 2007, S. 230 f.

1161 Ebd., S. 231.

1162 Albinmüller 1906/1907, S. 54.

1163 Vgl. Ottomeyer 1992, S. 106.

1164 Vgl. Albinmüller 2007, S. 230.

historistischen Sinn gewünscht hatte, erreichte es Albinmüller, dass die Ausstattung »nirgends an einen streng historischen Stil gebunden, sondern [...] alles nach eigenem Formgefühl gestaltet«¹¹⁶⁵ war.

7.4.1 Das »Bürgerliche Wohnhaus« (1925) und Haus Wolf, Dresden (1925/1926)

1924 entwarf Albinmüller für die Christoph & Unmack AG, Niesky, ein »Bürgerliches Wohnhaus« [Abb. 255],¹¹⁶⁶ welches ein Jahr später in Dresden auf der Ausstellung »Wohnung und Siedlung«, der vierten Auflage der »Jahresschau Deutscher Arbeit«, gezeigt wurde.¹¹⁶⁷ Deren Veranstalter wollten neben Fachpublikum auch jenen Besucher ansprechen, »der in reiner Schaulust Schönes und Praktisches sucht«¹¹⁶⁸. In seiner Besprechung kritisierte der Kunsthistoriker Erich Haenel allerdings bei vielen Exponaten »Protzertum und Ungeschmack, Gefühlsroheit und Freude am süßen Kitsch«¹¹⁶⁹, Albinmüllers Wohnhaus war für ihn eine der wohltuenden Ausnahmen.

Das »Bürgerliche Wohnhaus« umfasste im Erdgeschoss [Abb. 256] Vorraum, Wohnzimmer, Esszimmer sowie Küche, Küchenstube und Speisekammer, zum Garten war eine Terrasse angefügt; im Obergeschoss befanden sich Diele, Elternschlafzimmer, Kinderzimmer, ein Gastzimmer sowie das Bad und eine Mädchenkammer. Bereits aus der Anzahl der Räume und ihren Funktionen wird ersichtlich, dass sich das Wohnhaus an eine Familie mit gehobenem Einkommen richtete. Einziges Zugeständnis an eine kleinere Grundfläche war der Vorraum, der so gestaltet war, dass er auch als Empfangsraum dienen konnte. Leider sind hierzu keine Abbildungen überliefert, so dass unklar bleiben muss, wie die »neuartige Deckenform mit kräftiger Licht- und Schattenwirkung«¹¹⁷⁰, erreicht durch »schräg zueinander gestellte[n] Verschalungsbretter[n]«¹¹⁷¹, tatsächlich aussah.

1165 Ebd., S. 231.

1166 Vgl. ebd., S. 217.

1167 Vgl. Anonym (Hrsg.): *Vierte Jahresschau Deutscher Arbeit Dresden. 1925. Wohnung und Siedlung. Amtlicher Führer, Dresden 1925*, S. 113 f. [im Folgenden zitiert als: *Amtlicher Führer 1925*] Die vorhergehenden Ausstellungen hatten die Themen »Porzellan, Keramik, Glas« (1922), »Spiel und Sport« (1923), »Textilausstellung« (1924), vgl. Anonym: »Geleitwort«, in: *Amtlicher Führer 1925*, S. 5–6, hier: S. 5.

1168 Ebd., S. 6.

1169 Erich Haenel: »Wohnung und Siedlung Dresden 1925«, in: *Dekorative Kunst* 29 (1925/1926), Bd. 34, S. 133–144, hier: S. 133.

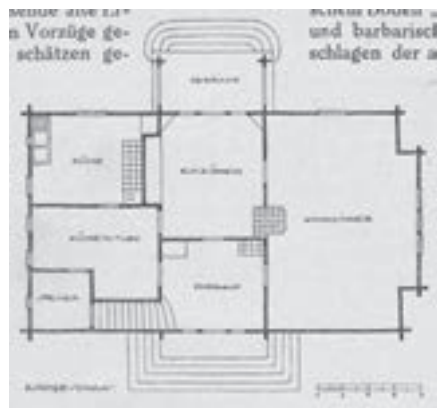
1170 Zeh 1925/1926, S. 358.

1171 Ebd.

Abb. 255:
Albinmüller: Bürgerliches Wohnhaus
(4. Jahresschau deutscher Arbeit, Dresden,
1925): Rückseite



Abb. 256:
Albinmüller: Bürgerliches Wohnhaus
(4. Jahresschau deutscher Arbeit, Dresden,
1925): Grundriss Erdgeschoss



Dass auch luxuriösere Ausstattungen möglich waren, hatte Albinmüller in seiner Publikation *Holzhäuser* explizit hervorgehoben.¹¹⁷² Das »Bürgerliche Wohnhaus« stellte nun den Beweis dafür dar, denn in vielen Elementen war dessen Ausstattung derjenigen in einer Stadtvilla in Dresden für die Familie Wolf vergleichbar, die 1925/1926 nach Entwürfen Albinmüllers entstanden war [Abb. 257],¹¹⁷³ und in der Feldhaus 1928 ein Vorbild für eine »bürgerliche[...] Wohnkultur«¹¹⁷⁴ sah.

1172 Vgl. Albinmüller 1921, S. 11 (»Die Wand- und Deckenflächen können verschiedenartig gebeizt, lasiert, gestrichen und bemalt werden. Wer weitere Abwechslung wünscht, kann Bespannungen mit Stoff oder Papiergeweben anbringen. Ja, es steht nichts im Wege, verschaltete Wände und Decken zu bohren, mit Kalkputz zu versehen und zu tapezieren. Daß natürlich bei reicherer Ausstattung die Flächen mit Edelhölzern, polierten Sperrholzplatten und ähnlichem belegt werden können, sei nur nebenbei bemerkt.«). Vgl. zu möglichen Wandverkleidungen in *Holzhäusern* Junghanns 1994, S. 30, 34, 40, 43.

1173 Vgl. Feldhaus 1928, Abb. S. 31–37, Gräfe 2010a, S. 182, S. 283 f. Der Kontakt zur Bauherrin war bei einem Aufenthalt in Braunlage zustande gekommen, vgl. Albinmüller 2007, S. 218. Das Haus ist erhalten und wird heute als »Bischof-Wienken-Haus« von der katholischen Kirche genutzt.

1174 Feldhaus 1928, S. IX.



Abb. 257:
Albinmüller: Haus Wolf, Dresden (1925/1926)



Abb. 258:
Albinmüller: Bürgerliches Wohnhaus
(4. Jahresschau deutscher Arbeit, Dresden,
1925): Esszimmer



Abb 259:
Albinmüller: Haus Wolf, Dresden
(1925/1926): Speisezimmer

In beiden Inneneinrichtungen wurde die Raumkunst vor allem durch die angewandten Farbkonzepte bestimmt.¹¹⁷⁵ Beim Speisezimmer im »Bürgerlichen Wohnhaus« [Abb. 258] waren dies Weißgelb, Rot und Gelb. Die Sperrholzvertäfelung war mit einem weißgelben, geschliffenen Lackanstrich versehen, die Schmuckleisten an Wand und Decke in einem »gedämpften« Rot abgesetzt, als Kontrast dazu die Möbel gelb gehalten. Der Boden war mit Parkett ausgelegt, ein Teppich mit geometrischem Muster lag unter dem Essplatz. Die große Terrassentür erhellte den Raum mit Tageslicht.

Das Motiv der Raute verband die Ausstattungselemente im Sinne der Raumkunst miteinander: Das Gittermuster der Stuhllehnen wiederholte sich an der Decke und im Zentrum der Tür des Eckschranks, die Glasflächen der Tür und Wandschränke waren ebenfalls damit verziert, wie auch die Decke durch die Schmuckleisten in große Rautenfelder geteilt war. Über der Tür befand sich als Supraporte ein Holzrelief, das in der Form an eine stilisierte Agavenpflanze erinnerte, ein beliebtes Motiv in der Formensprache der 1920er Jahre.

Die Deckenlampe wies eine einfache Kegelform auf, wobei der untere Abschluss von einer Glasplatte gebildet wurde, wodurch das Licht vermutlich angenehm gestreut wurde. Dieser Entwurf hing ebenfalls im Esszimmer in Haus Wolf in Dresden.¹¹⁷⁶ Dessen Speisezimmer [Abb. 259] war in einem vergleichbaren Farbkonzept – Gelb/Rot – gestaltet,¹¹⁷⁷ auch hier wurde die Wand durch farbige Leisten gegliedert.

Gegenüber dem lichten Esszimmer wirkte das Wohnzimmer im »Bürgerlichen Wohnhaus« [Abb. 260] dunkler, auch zur anregenden Farbkombination des Esszimmers bestand ein Gegensatz, da hier natürliche, ruhige Töne – Grau, Mahagoni, Grün – gewählt waren. Das Zimmer wurde durch zwei große Fenster mit Tageslicht versorgt und war mit einer grau gebeizten Holzverkleidung ausgestattet. Für die Möbel verwendete Albinmüller mahagoniartig gebeiztes Kirschbaumholz, als deutlich farbigen Kontrast zum Grün der Polsterung und des Teppichs.¹¹⁷⁸ Die Möbel waren, so der Rezensent Ernst Zeh, »mit Absicht nicht eingebaut[...]«¹¹⁷⁹, d.h. boten gemäß dem Zeitgeschmack eine größere Flexibilität in der Nutzung des Wohnraum. Die Sitzgelegenheiten waren als bequeme Polstermöbel mit nach oben ausschwingenden Lehnen gestaltet. Ein massiver Rundtisch ergänzte die Sitzgruppe am Fenster.

1175 Vgl. Zeh 1925/1926, S. 354, Feldhaus 1928, S. IX.

1176 Vgl. Feldhaus 1928, Abb. S. 34.

1177 Vgl. ebd., S. IX.

1178 Vgl. Zeh 1925/1926, S. 359.

1179 Ebd.

Hier ging Albinmüller zurückhaltender mit dekorativen Elementen um. Die Türen waren mit dezenten Supraporten versehen, der Wandbereich hinter dem Sofa durch Leisten in quadratische Felder geteilt. Für die Decke verwendete Albinmüller ein Schmuckmotiv, welches er zwei Jahre zuvor schon beim Direktorenzimmer der Vereinsbank in Darmstadt [Abb. 251] eingesetzt hatte, ergänzt um ein Sternmotiv im Zentrum. Die Deckenleuchte war aus simplen, nach oben offenen Halbschalen aufgebaut.

Einer weiteren Abbildung ist zu entnehmen, dass im hinteren, durch die Fenster gut beleuchteten Bereich des Wohnzimmers ein Arbeitsplatz eingerichtet war, ausgestattet u.a. mit einem Schreibtischstuhl, dessen Entwurf Albinmüller schon 1923 in der Darmstädter Vereinsbank verwendet hatte.¹¹⁸⁰ Im Wohnzimmer von Haus Wolf verwendete Albinmüller das gleiche Farbkonzept und vergleichbare Möbelentwürfe.¹¹⁸¹

Im Gästezimmer [Abb. 261] des »Bürgerlichen Wohnhauses« ließ Albinmüller eine polierte Fichtenholz-Vertäfelung aus rechteckigen Platten an Wand und Decke anbringen. Die Möbel, auch das Bettsofa, waren eingebaut. Dieses Zimmer hatte den Rezensenten Zeh ganz besonders beeindruckt, die Oberflächenbehandlung pries er mit den Worten: »Der ganze Raum erstrahlt in edelstem Perlmutterglanz«¹¹⁸² dank der »orchideenartig schimmernde[n] Holzpolitur der Wände«¹¹⁸³. Als bewussten Kontrast zu diesen glänzenden, glatten Flächen setzte Albinmüller Vorhänge aus Rohseide und einen grünen Strohteppeich. Für Zeh war das Zimmer ein Beweis dafür, »daß strengste Sachlichkeit nicht gleichbedeutend sein muß mit Nüchternheit, Öde und Leere, dieses Raumidyll müßte jeden mit unserer ob ihrer Übertechnisierung so verlästerten Zeit aussöhnen«¹¹⁸⁴.

Bei einem genaueren Blick auf die Sitzgruppe fällt deren sehr sachliche, blockhafte Konstruktion auf, die sich deutlich von den weichen, runden Wohnzimmernöbeln unterschied und als Auseinandersetzung Albinmüllers mit den neuen Gestaltungsprinzipien verstanden werden kann, wie sie u.a. vom Weimarer Bauhaus entwickelt wurden. Die Armlehnsessel waren aus geraden Kanthölzern und Brettern aufgebaut, eine U-förmige Strebe um die Füße sorgte für Stabilität. Die Sitzflächen und die Rückenlehne waren rechteckig, die Lehne

1180 Vgl. ebd., Abb. S. 352.

1181 Vgl. Feldhaus 1928, S. IX, Abb. S. 34.

1182 Zeh 1925/1926, S. 360.

1183 Ebd.

1184 Ebd.

Abb. 260:
Albinmüller: Bürgerliches Wohn-
haus (4. Jahresschau deutscher
Arbeit, Dresden, 1925):
Wohnzimmer



Abb. 261:
Albinmüller: Bürgerliches Wohn-
haus (4. Jahresschau deutscher
Arbeit, Dresden, 1925):
Gästezimmer



oben abgerundet. Ein ähnlicher Stuhlentwurf fand auch im Gästezimmer im Haus Wolf Verwendung.¹¹⁸⁵

Im Schlafzimmer [Abb. 262] erzeugte trotz relativ kleiner Fenster der Einsatz von hellen Farben – Weiß, Gelb, Grau – eine lichte Stimmung. Weiß war die Sperrholzvertäfelung, kombiniert mit Überwurf und Teppich, beides gelb, auf einem grauen Boden.¹¹⁸⁶ Das Zimmer war mit Einbauschränken ausgestattet. Das gezackte, abstrakt-expressionistische Schmuckmotiv der Decke bezeugte auch hier das Bekenntnis Albinmüllers zum modernen Ornament,¹¹⁸⁷ der Spie-

1185 Vgl. Feldhaus 1928, Abb. S. 36.

1186 Vgl. Zeh 1925/1926, S. 360.

1187 Mit einem expressionistischen Sternmotiv hatte Albinmüller auch die Deckenbeleuchtung im Kinderzimmer im »Bürgerlichen Wohnhaus« ausgestaltet, vgl. Zeh 1925/1926, Abb. S. 356.

gel des Toilettentischs erhielt einen maurischen Abschluss, als exotisches Element ebenfalls dem Art Déco-Stil zuzuordnen. Das geschweifte Fußteil des Bettes, Wellen assoziierend, wirkte elegant den zackigen Formen entgegen. Dieser Bettentwurf fand, in dunkler Farbgebung und als Einzelbett, ebenfalls Verwendung für das Schlafzimmer im Haus Wolf.¹¹⁸⁸

Die obere Diele, zu den Schlafräumen führend, hatte eine braungebeizte Holzverschalung mit grauen und goldenen Akzenten erhalten.¹¹⁸⁹ Für die Küche wurde die Farbkombination Resedagrün, Weiß, Grau benutzt.¹¹⁹⁰



Abb. 262:
Albinmüller: Bürgerliches Wohn-
haus (4. Jahresschau deutscher
Arbeit, Dresden, 1925):
Schlafzimmer



Abb. 263:
Albinmüller: Haus Wolf, Dresden (1925/1926): Deckenleuchte
im Ankleidezimmer

1188 Vgl. Feldhaus 1928, Abb. S. 37.

1189 Vgl. Zeh 1925/1926, S. 360.

1190 Vgl. Ebd.

Es fällt der zurückhaltende Einsatz von dekorativen Elementen auf, diese belebten vor allem den Türbereich und die Decken. Im Übrigen wurde die jeweilige Stimmung, angepasst an die Raumfunktion, durch die Formgebung der Möbel und besonders die Oberflächenbehandlung und Farbe der eingesetzten Materialien erreicht. Der Rezensent Zeh empfand »eine ganze Skala raumpsycho- logischer Stimmungen«¹¹⁹¹, Haenel sah zudem in den großzügigen Räumen »bür- gerlichen Luxus«¹¹⁹² verwirklicht. In die 1920er Jahre ist die Einrichtung vor allem durch Zierelemente und die neuartig gestalteten Beleuchtungskörper zu verorten, wie z.B. auch die im Ankleidezimmer von Haus Wolf angebrachte De- ckenlampe aus kegelförmigen Lampenschirmen [Abb. 263]. Im Übrigen blieb Albinmüllers Raumkunst in der Disposition konventionell und wie bereits bei der Umgestaltung der Darmstädter Vereinbank 1923 festgestellt an den Konzep- ten der Vorkriegszeit orientiert.

Das »Bürgerliche Wohnhaus« von Albinmüller wurde auf der Dresdner Jah- resschau 1925 in der »Gruppe Kleinwohnhäuser und Gartenanlagen« präsentiert, in dieser stellten auch die Deutschen Werkstätten Hellerau u.a. ein »Plattenhaus (Typ 1018)« nach Entwurf von Bruno Paul aus [Abb. 264].¹¹⁹³ Dieses enthielt drei Schlafzimmer und ein kombiniertes Wohn-Esszimmer [Abb. 265]. Die Einrich- tungsgegenstände kamen aus der Produktion der Deutschen Werkstätten, wobei nur der Wohnbereich mit Entwürfen von Paul ausgestattet wurde, die übrigen Zimmer erhielten Möbel von Riemerschmid und Karl Bertsch (1873–1933).¹¹⁹⁴ Für Haenel gehörte das Haus von Paul zu den Höhepunkten der Ausstellung.¹¹⁹⁵

Dass Albinmüllers Beitrag in dieser Gruppe der »Kleinwohnhäuser« plat- ziert war, erscheint für heutige Betrachter angesichts der großbürgerlichen Ausstattung seltsam, auch hatte Zehs Bericht zufolge schon allein das Wohn- zimmer, welches nicht ganz die Hälfte der Grundfläche einnahm, rund 47 Qua- dratmeter [vgl. Abb. 256].¹¹⁹⁶ Damit wäre das Haus größer als das Plattenhaus von Paul gewesen, welches bei ebenfalls zwei Geschossen insgesamt eine Gesamtfläche von 139 Quadratmetern aufwies.¹¹⁹⁷ Albinmüllers Orientierung

1191 Ebd., S. 354.

1192 Haenel 1925/1926, S. 137.

1193 Vgl. Amtlicher Führer 1925, S. 110 f., 113 f. Vgl. zum Typenhaus von Paul: Martin Schulze Beerhorst: »Das ›Platten- haus‹ 1018 von Bruno Paul. Ein architektonischer Sonderfall im Gesamtwerk des Architekten«, in: Alfred Ziffer, Christoph de Rentiis (Hrsg.): *Bruno Paul und die Deutschen Werkstätten Hellerau*, Dresden 1993, S. 24–32, hier: S. 26.

1194 Vgl. Schulze Beerhorst 1993, S. 30, S. 32, Anm. 25.

1195 Vgl. Haenel 1925/1926, S. 143.

1196 Vgl. Zeh 1925/1926, S. 358.

1197 Vgl. Schulze Beerhorst 1993, S. 29.

an gehobene Gesellschaftsschichten lässt sich auch am Kaufpreis ablesen: Während das Plattenhaus von Paul 1926 etwa 15.800 Mark kosten sollte,¹¹⁹⁸ hätte man für das »Bürgerliches Wohnhaus« laut Haenel inklusive der Einrichtung stolze 54.000 Mark bezahlen müssen.¹¹⁹⁹ Mit diesem Preis lag es auch in der Produktion der Christoph & Unmack AG im obersten Segment,¹²⁰⁰ war allerdings innerhalb der Dresdner Ausstellung keine Ausnahme, wie Haenel in seinem Ausstellungsbericht kritisch feststellte.¹²⁰¹

Nach 1925 scheinen keine Holzhäuser nach Albinmüllers Entwürfen realisiert worden sein. Möglicherweise besteht ein Zusammenhang mit dem Wechsel in der Leitung der Hausbau-Abteilung der Christoph & Unmack AG. Der neue Posteninhaber, Friedrich Abel, verfolgte eine progressive Linie, in den Folgejahren wurden Entwürfe von Hans Poelzig (1869–1936) und Hans Scharoun (1893–1972), beide Vertreter des Neuen Bauens, umgesetzt.¹²⁰²



Abb. 264:
Bruno Paul: Plattenhaus 1018 (4. Jahresschau deutscher Arbeit, Dresden, 1925): Vorderansicht



Abb. 265:
Bruno Paul: Plattenhaus 1018 (4. Jahresschau deutscher Arbeit, Dresden, 1925): Essbereich

1198 Vgl. ebd., S. 31.

1199 Vgl. Haenel 1925/1926, S. 137.

1200 Die Preise für Holzhäuser von Christoph & Unmack AG, Niesky, lagen 1925 zwischen 3.100 und 31.000 Mark, vgl. Junghanns 1994, S. 155.

1201 Vgl. Haenel 1925/1926, S. 137.

1202 Vgl. Junghanns 1994, S. 157.

7.4.2 Haus Winnar 1929–1932

In der zweiten Hälfte der 1920er Jahre war Albinmüllers Tätigkeit im Bereich der Raumkunst stark zurück gegangen. Zum Teil wird dies seinem Wirken als Architekt für die Magdeburger Theaterausstellung in den Jahren 1926/1927 zugeschrieben sein, auf die hier weiter unten ausführlicher eingegangen wird.

Aus den Veröffentlichungen zum Haus Wolf in Dresden ergab sich für ihn Ende der 1920er Jahre noch einmal ein umfangreicher Auftrag für ein Privathaus und dessen Inneneinrichtung [Abb. 266, 267]. Bauherr war der Großindustrielle Winnar aus Aussig in Böhmen (heute Usti nad Labem, Tschechische Republik).¹²⁰³ Dieser Auftrag wurde in den Jahren 1929 bis 1932¹²⁰⁴ ausgeführt und zeigt, wie Albinmüller aktuelle Gestaltungstendenzen rezipierte. Allerdings wie er sich selbst erinnerte: »Stets [...] war auch das Gefühlsmoment obwaltend, um nicht nur eine sachliche, sondern auch eine geschmackvolle und behagliche Behausung zu schaffen, ganz erfüllt vom Formempfinden unserer Zeit.«¹²⁰⁵

Abb. 266:
Albinmüller: Haus Winnar,
Usti nad Labem (1929–1932):
Gartenseite



Abb. 267:
Albinmüller: Haus Winnar,
Usti nad Labem (1929–1932):
Grundriss Erdgeschoss



1203 Vgl. Albinmüller 2007, S. 232, Gräfe 2010a, S. 288.

1204 Vgl. Gräfe 2010a, S. 288.

1205 Albinmüller 2007, S. 232.

Äußerlich folgte der Bau teilweise der Formensprache des Neuen Bauens, mit einer starken Betonung der Horizontalen und einem als Terrasse ausgelegten Flachdach, allerdings hielt Albinmüller nach wie vor die Fensterflächen, von den beiden Erkern im Erdgeschoss abgesehen, begrenzt und hielt auch im Grundriss an einer »großzügige[n], durchblickreiche[n] Achsenstellung«¹²⁰⁶ fest – zwei Aspekte, die den Idealen des Neuen Bauens widersprachen. In einem Bericht von Hans Proppe, 1933 in der Zeitschrift *Die Kunst* veröffentlicht, lobte dieser die »leise, poetische Romantik, die wir nun einmal in unserem Heim nicht entbehren wollen. Denn mit der ›Wohnmaschine‹ allein geht es auf die Dauer nicht!«¹²⁰⁷

Über die Ausgestaltung konnte Albinmüller hier allein bestimmen: »Mit überzeugenden Begründungen gelang es mir [...], das Haus außen und innen, [...] und überhaupt alles, was dazu gehörte, so zu gestalten, wie ich es für den Bauherrn für gut und richtig fand.«¹²⁰⁸ Wichtig war ihm eine gute Ausleuchtung der Räume, zudem sollten sie durch »eine leuchtende Farbenharmonie«¹²⁰⁹ wirken. Die Ausführung der Möbel wurde lokalen Firmen übertragen.

Im Vestibül [Abb. 268] gestaltete Albinmüller eine Kassettendecke aus dunklem Eichenholz, zur weiteren Ausstattung gehörten Terrakotta am Gewände und dunkelrote Klinkersteine, die Wände waren als Kontrast mit weißem Kalkputz versehen.¹²¹⁰ Die Steine des Bodenbelags waren in verschiedenen Rastern in quadratischen Feldern verlegt. Die verwendeten Materialien, deren derberer Charakter eher in den Außenbereich zu gehören schien, nahmen Rücksicht auf die Raumfunktion, denn hier trat die größte Belastung durch Straßenschmutz auf.

Der anschließende Empfangsraum [Abb. 269] erhielt eine vollflächige Wandvertäfelung aus japanischem Rüsternholz, als Kontrast kam dunkelpoliertes Mahagoni für die Möbel zur Verwendung, die Polsterung wies ein dunkelblaugraues Streifenmuster auf.¹²¹¹ Rücken- und Armlehne der Sessel waren gleich hoch, was den Möbeln einen kubusartigen Charakter verlieh.

1206 Ebd., S. 232 f.; vgl. auch Feldhaus 1928, S. IX.

1207 Hans Proppe: »Ein Haus in Böhmen, erbaut von Prof. Albinmüller, Darmstadt«, in: *Die Kunst* 36 (1933), S. 192–197, hier S. 197. Der Autor Hans Proppe war vermutlich identisch mit einem ehemaligen Kollegen Albinmüllers aus dessen Zeit im Zeichenbüro der Möbelfabrik Rauch, Mainz, der später Professor an der Kunstgewerbeschule Mainz war, vgl. Albinmüller 2007, S. 93, 107.

1208 Albinmüller 2007, S. 232. Vgl. Proppe 1933, S. 193.

1209 Proppe 1933, S. 197.

1210 Vgl. ebd., S. 194.

1211 Vgl. ebd., S. 197.

Die Decke war mit einer dezenten Feldereinteilung versehen, die Leuchtkörper unauffällig gestaltet. Da die Türen plan in die Wand eingelassen waren und die gleiche Oberflächenbehandlung aufwiesen, entstand eine ununterbrochene Fläche. Dekorative Elemente hatte Albinmüller hier nur zurückhaltend eingesetzt: Schmuckmotive über den Türen sowie eine dezente Feldereinteilung der Decke. Auch der Teppich war mit einem unaufdringlichen, linearen Muster versehen.

Abb. 268:
Albinmüller: Haus Winnar, Usti nad Labem
(1929–1932): Vestibül



Abb. 269:
Albinmüller: Haus Winnar,
Usti nad Labem (1929–1932):
Diele und Empfangsraum



Die Möbel im Wohnzimmer [Abb. 270], aus poliertem Kirschholz gefertigt, wiesen jene kantige Ästhetik auf, die schon im Gästezimmer des »Bürgerlichen Wohnhauses« aufgefallen war. Das Blockstreifenmuster ähnelte dem der Sitzmöbel aus dem Empfangszimmer. Die Wand bedeckte eine einfarbige, lachs-farbene Tapete.¹²¹² Ein großes Küstenbild und einige kleinere Kunstwerke schmückten die glatte Wandfläche. Glastüren trennten das Zimmer vom Wintergarten, von dessen großer Helligkeit der Raum profitierte.

Eine große Fensterfront charakterisierte gleichfalls das Herrenzimmer [Abb. 271], diese ließ sich über einen Mechanismus vollständig öffnen.¹²¹³ Auch diese Decke hatte eine geometrische Feldereinteilung durch Doppellinien erhalten, deren Kreuzungspunkte mit kleinen Quadraten gefüllt waren. Dezenete quadratische Schmuckmotive korrespondierten dazu im Mittelbereich des Teppichs.

Im Zimmer des Sohnes [Abb. 272] setzte Albinmüller effektiv die Holzma-serung der fenstersturz hohen Wandvertäfelung ein. Zum großflächig verwendeten Nussbaumholz kombinierte er hier braunrote Polsterbezüge mit einem ähnlichen Blockstreifenmuster wie in den anderen Räumen.¹²¹⁴ Die Decke war durch schmale Leisten in Felder eingeteilt und mit einem grazilen Leuchter geschmückt.

Albinmüller verzichtet im Haus Winnar nicht auf eine künstlerische Bearbeitung der Wand- und Deckenflächen, ebenso kamen weiterhin großflächige hölzerne Wandvertäfelungen vor. Damit grenzte er sich klar von der im Neuen Bauen vorherrschenden Sachlichkeit ab, die schmucklose Wand- und Deckenfläche vorzog. Für die Möbel verwendete er hingegen klare Formen, bei der Polsterung setzte Albinmüller auf ein einheitliches modernes Blockstreifenmuster, wie es zu der Zeit z.B. von den Werkstätten des Bauhauses oder der Kunstgewerbeschule Burg Giebichenstein, Halle, entwickelt wurde. Allerdings ist die Verwendung teurer, nicht-deutscher Hölzer wie Mahagoni, Palisander, japanische Ulme (Rüster) auffällig. Dieses und auch die aufwändige Oberflächengestaltung ist als Zeichen eines fortbestehenden Neoklassizismus zu deuten.

1212 Vgl. ebd., S. 196.

1213 Vgl. ebd., S. 195.

1214 Vgl. ebd., S. 196.

Abb. 270:
Albinmüller: Haus Winnar,
Usti nad Labem (1929–1932):
Wohnzimmer



Abb. 271:
Albinmüller: Haus Winnar,
Usti nad Labem (1929–1932):
Herrenzimmer



Abb. 272:
Albinmüller: Haus Winnar,
Usti nad Labem (1929–1932):
Zimmer des Sohnes



7.4.3 »Das Eigenwohnhaus aus der Fabrik«¹²¹⁵ 1929/1930

Parallel zu den Arbeiten am Haus Winnar verarbeitete Albinmüller in seinem 1930 vorgestellten Konzept für ein »Eigenwohnhaus aus der Fabrik« die neuen Entwicklungen im Wohnungsbau. Dies sollte nach seiner Meinung in bestimmten Grenzen verlaufen, wie er bereits 1927 in einem Artikel mit dem Titel »So sollt ihr bauen! Sachlichkeit als Fundament« in der *Magdeburgischen Zeitung* darlegte.¹²¹⁶ Die wirtschaftlichen Verhältnisse als Folge des Ersten Weltkriegs würden Einfachheit und Sachlichkeit fordern; Bemühungen sich an der Internationalen Moderne zu beteiligen, hielt er für fehl am Platz und sprach von falscher »Weltstadtrömantik«¹²¹⁷. Den Vertretern des Neuen Bauens warf er vor mit »unsachlichem Blendwerk«¹²¹⁸ und Täuschung zu arbeiten – z.B. wenn tragende Stützen nach innen verlegt wurden, um große Fensterflächen zu erreichen. Denn, so Albinmüller, »man kann eine Sache auch überorganisieren. Es gibt für die Lichtöffnungen eines Gebäudes gewisse Grenzen; was darunter liegt, ist von Uebel, was darüber steigt auch.«¹²¹⁹ Nicht nur ästhetische Gründe waren für ihn ausschlaggebend, sondern auch Fragen der Ökonomie, des Wärmeverlustes. Auch sei die neue Bewegung zu sehr von »Literatentum« und »abstrakte[m] Philosophieren« geprägt, das Ergebnis seien unzumutbare »kubistische[...] Spielereien« und »Oelfarbenorgien«.¹²²⁰ So kritisierte er 1927 die »unselige Zacken- und Dreiecksmode«¹²²¹ in der Ornamentik, die sich in den 1920er Jahren durchsetzte – die tatsächlich auch von ihm selbst zu Beginn dieser Zeit aufgenommen worden war (siehe z.B. die Innenausstattung der Vereinsbank 1923). Zur neuen Farbigkeit schrieb er:

»Man braucht ja nicht alles – wie es heute leider vielfach geschieht – mit den wenigen Elementarfarben Blau, Rot, Gelb, Schwarz, Weiß abzutun. Man kann recht wohl sehr farbenfroh in Molltönen »Musik« machen, ohne stumpf und muffig zu wirken.«¹²²²

1215 Albinmüller 1930a.

1216 Vgl. Albinmüller 1927.

1217 Ebd.

1218 Ebd.

1219 Ebd.

1220 Ebd. Schon 1925/1926 äußerte Albinmüller sich in der *Dekorativen Kunst* zum sorglosen Umgang mit Farbe an den Fassaden und bezog sich damit u.a. auf die Tätigkeit Bruno Tauts als Stadtbaurat in Magdeburg, Vgl. Albinmüller 1925/1926a, S. 88 f. Würde Farbe nachträglich angebracht, widerspreche dies den Absichten des Architekten – und oft auch dem eigentlichen Fassadenmaterial, auch gerieten die Straßenzüge zu bunt und hektisch, vgl. ebd.

1221 Albinmüller 1927.

1222 Albinmüller 1930a, S. 135.

Mit dem »Eigenwohnhaus aus der Fabrik« (Entwurf 1929) stellte Albinmüller seine Alternative zur Gestaltung eines vorbildlichen Wohnraums vor [Abb. 273, 274]. Zugleich war es sein Vorschlag zur Abhilfe der immer noch herrschenden Wohnungsnot, wobei er seine Aufgabe darin sah, dem Einzelwohnhaus zu neuen Möglichkeiten zu verhelfen, denn für »Kleinst-Mietwohnungen«¹²²³ würde schon genug getan. Seiner Meinung nach müsse der Eigenwohnheim-Besitzer gefördert werden, denn »es sind diese nach Bodenständigkeit verlangenden Menschen gewiß mit die wertvollsten Kräfte eines Volkes«¹²²⁴. Ein Mangel an Einzelwohnhäusern für diese würde zu »schweren körperlichen und seelischen Schäden« einzelner Individuen und zu einer »ungeheure[n] wirtschaftliche[n] und kulturelle[n] Schädigung«¹²²⁵ für die Nation führen. Babette Gräfe zufolge zeigte sich in dieser Argumentation Albinmüllers eine »Angst vor Egalität«¹²²⁶, d.h. eine in seinem Verständnis deutliche Gegenposition zum Neuen Bauen.

Abb. 273:
Albinmüller: Eigenwohnhaus aus der Fabrik
(1929/1930): Rückansicht



Abb. 274:
Albinmüller: Eigenwohnhaus
aus der Fabrik (1929/1930):
Grundriss Erd- und Ober-
geschoss



1223 Ebd., S. 134. Hiermit war der Soziale Wohnungsbau der 1920er Jahre gemeint.

1224 Ebd.

1225 Ebd.

1226 Gräfe 2010a, S. 155.

Die Lösung für eine umfassende Versorgung mit Einzelwohnhäusern sah Albinmüller in »Großunternehmungen für den fabrikmäßigen Hausbau«¹²²⁷, also Typenhäusern, denn er ging davon aus, dass »[d]ie Wohnbedürfnisse und Lebensgewohnheiten gewisser Gesellschaftsschichten [...] innerhalb eines Landes immer so ziemlich dieselben [sind]«¹²²⁸. Er legte jedoch Wert darauf, zu betonen, dass sich die Häuser individuell einrichten ließen:

»[...]so bleiben doch immer noch allerlei bewegliche Einzeilmöbel, dazu Teppiche oder Matten u. dgl., die dem besonderen Geschmack des Besitzers entsprechen, durch Form, Farbe und Gruppierung eine vielseitige Mannigfaltigkeit zulassen und es jedem gestatten, seinen Räumen eine eigne Note zu geben.«¹²²⁹

Die wenigen dekorativen Elemente, mit denen Albinmüller die zu seinem Aufsatz skizzierten Räume schmückte, sollten helfen, sich die oben erwähnten Individualisierungsmöglichkeiten vorzustellen. Wie bei den Holzhausbauten schlug Albinmüller reduzierte Raumhöhen und Treppenhäuser vor und gab Ratschläge zur Wahl der Fenstergröße. Hier riet Albinmüller aus ökonomischen Gründen, aber auch des Einblickschutzes wegen zur Zurückhaltung.¹²³⁰

Um Platz zu sparen, sollte der Vorraum so gestaltet werden, dass er zugleich als Empfangsraum dienen könnte – ein Konzept, das Albinmüller bereits 1924/1925 beim »Bürgerlichen Wohnhaus« angewandt hatte. Für eine optimale Nutzung des verfügbaren Raums sah er hier auch von den bei ihm sonst üblicherweise getrennten Wohn- und Esszimmern ab, sondern schlug diese Funktionen zusammen, um einen größeren Gemeinschaftsraum zu erhalten [Abb. 275]. In der offenen Variante profitierte der Raum von einer größeren Zahl an Fenstern. Um bei Bedarf den Essbereich verbergen zu können, sollte eine Falttür eingebaut werden.¹²³¹ Mit diesem Mehrfunktionsraum griff Albinmüller ein Raumkonzept auf, welches seit Mitte der 1920er Jahre verstärkt bevorzugt wurde – u. a. von Bruno Paul in seinem Plattenhaus 1925 oder von Bruno Taut in seinem eigenen Wohnhaus, aber auch bei zahlreichen Beispielen der Werkbund-Ausstellung 1927 auf dem Weißenhof.¹²³² Auch die von

1227 Albinmüller 1930a, S. 134.

1228 Ebd.

1229 Ebd., S. 135.

1230 Vgl. ebd., S. 137.

1231 Vgl. ebd.

1232 Vgl. R. Heyken: »Der kombinierte Wohn-Eßraum im Eigenhause«, in: *Die Kunst* 36 (1933), S. 211–215, hier: S. 211.

ihm skizzierten Ausstattungselemente wiesen eine sehr klare, sachliche Formensprache auf, die sich sehr gut in die neue Werkbund-Ästhetik hätte einreihen können.

Neben einer kostengünstigen Bauweise empfahl Albinmüller ein flach geneigtes Dach, an dem die Decke des Obergeschosses aufgehängt werden könne, wodurch unterhalb eine freie Raumeinteilung möglich würde.¹²³³ So könnte das Elternschlafzimmer [Abb.276] als großer Raum gestaltet werden, der ebenfalls durch Falttüren in verschiedene Bereiche abtrennbar wäre (Schlafalkoven, Damen- und Herrenzimmer [Abb.277]).¹²³⁴

Abb.275:
Albinmüller: Eigenwohnhaus aus der Fabrik (1929/1930): Wohnzimmer mit Essraum und Blick in die Veranda



Abb.276:
Albinmüller: Eigenwohnhaus aus der Fabrik (1929/1930): Teilbares Elternschlafzimmer mit Bett-nische



Abb.277:
Albinmüller: Eigenwohnhaus aus der Fabrik (1929/1930): Elternschlafzimmer mit abgetrenntem Arbeitsbereich



1233 Vgl. Albinmüller 1930a, S. 136.

1234 Vgl. ebd., S. 138.

Nachdem Albinmüller erstmals 1914 im zu seiner Miethäusergruppe gehörenden Atelierhaus Schiebetüren, allerdings nicht im Wohnbereich, eingesetzt hatte, schlug er schon 1921 in einem Haus für ein älteres Ehepaar vor, den Schlafalkoven durch einen Vorhang vom Wohnzimmer zu trennen.¹²³⁵ In den 1920er Jahren wurden Schiebe- und Falttüren zu einem beliebten Mittel, um gerade auf kleinen Flächen eine große Flexibilität der Raumfunktionen zu erreichen. Bereits angesprochen wurde das 1923/24 in Utrecht, Niederlande, entstandene Haus Schröder des Architekten Gerrit Rietveld.

Albinmüllers Aussagen zufolge sollte das Haus »mittleren Gesellschaftsschichten [...] die Segnungen einer edlen Wohnkultur und damit weiten Volkskreisen ein höheres Lebensgefühl bringen«¹²³⁶. Ob jedoch tatsächlich eine breite Bevölkerungsschicht sich den Luxus eines solchen doch recht großen Hauses leisten konnte, muss in Frage gestellt werden – 1928 sollen 90 Prozent der deutschen Einkommen unter 2.500 Reichsmark pro Jahr gelegen haben.¹²³⁷ Albinmüllers Haus hätte bei einem Raumvolumen von etwa 800 Kubikmeter, schlüsselfertig, Rollläden und Einbauschränke eingeschlossen, 25.800 Reichsmark gekostet, günstiger wäre eine Ausführung als Reihenbebauung gewesen.¹²³⁸ Zum Vergleich: 1928 hätte das Plattenhaus, welches von Bruno Paul für die Deutschen Werkstätten entworfen wurde, 18.955 Mark gekostet – und lag damit laut Schulze Beerhorst bereits in der oberen Preiskategorie ihrer Holzhaus-Produktion.¹²³⁹ Neben dem Preis deuteten aber auch das vorgesehene Mädchenzimmer und der Luxus zweier Badezimmer [siehe Grundriss Abb. 274 rechts] auf eine doch eher wohlhabende Kundschaft hin, die Albinmüller im Blick hatte. Auch die ebenfalls eingeplante Garage entsprach zwar durchaus dem Zeitgeist: Schon 1925 hatte Muthesius empfohlen, »auch schon an kleine Häuser einen Kraftwagenschuppen anzugliedern, der ein notwendiger Bestandteil des Hauses der Zukunft werden wird«, denn in England und USA würden »schon ganz kleine Häuser von zwei Erdgeschoßzimmern mit Garage gebaut«¹²⁴⁰. Sie setzte dennoch die finanziellen Mittel zum Autokauf voraus.

1235 Vgl. Albinmüller 1921, S. 13.

1236 Albinmüller 1930a, S. 139.

1237 Angabe laut Erhebung der »Reichsforschungsgesellschaft für Wirtschaftlichkeit im Bau- und Wohnungswesen«, vgl. Junghanns 1994, S. 98.

1238 Vgl. Albinmüller 1930a, S. 139.

1239 Vgl. Schulze Beerhorst 1993, S. 31.

1240 Muthesius 1925, S. 36.

7.5 Deutsche Theaterausstellung Magdeburg 1927

Die Beauftragung als leitender Architekt für die Deutsche Theaterausstellung in Magdeburg, die Albinmüller 55-jährig im Jahr 1926 erhielt, markierte den Höhepunkt in seinem Schaffen der 1920er Jahre. Zu seinen Aufgaben gehörte nicht nur die Gesamtgestaltung des Ausstellungsgeländes – was ihm zeitgenössischen Äußerungen zufolge in »großzügig-symmetrischer Weise, in einfach-wuchtiger Linienführung«¹²⁴¹ gelang [Abb. 278]. Er war verantwortlich für alle Neubauten und die Inneneinrichtung der Ausstellungsräume; ebenso stellte er exquisite Raumkunst sowie Entwurf und Modell für das Stadttheater Dessau (1923/1926) aus.¹²⁴² Wissenschaftlich ist diese Ausstellung bislang wenig untersucht, auch wenn es in den letzten Jahren einige Ausstellungen in Magdeburg gegeben hat.¹²⁴³ Eingehender hat Babette Gräfe sich mit dem architektonischen Teil beschäftigt.¹²⁴⁴ Nach einem kurzen allgemeinen Überblick werden hier im Folgenden die Grundzüge der Innenraumgestaltung Albinmüllers rekonstruiert.¹²⁴⁵

1241 Paul Alfred Merbach: »Vorgeschichte und Verlauf der ›Deutschen Theater-Ausstellung Magdeburg 1927‹«, in: Mitteldeutsche Ausstellungs-Gesellschaft m.b.H. Magdeburg (Hrsg.): *Die Deutsche Theater-Ausstellung Magdeburg 1927. Eine Schilderung ihrer Entstehung und ihres Verlaufes*, Magdeburg 1928, S. 7–46, hier: S. 17.

1242 Der Entwurf war 1922/1923 anlässlich eines Wettbewerbs entstanden, kam jedoch nicht zur Ausführung, vgl. Gräfe 2010a, S. 220f, 281.

1243 2001 diente der Ausstellungsturm als »mediaTurm« einem studentischen Projekt der Hochschule Magdeburg-Stendal (FH), in Kooperation mit dem VIERUNG Kunstverein und den Stadthallen Magdeburg als Spielort einer Ausstellung, die sich mit dem Turm auseinandersetzte, vgl. <http://www.mvgn-online.de/albinmuellerturm/#c5577>, (01.4.2014); 2007 war die Theaterausstellung ein Schwerpunkt der Schau »Albinmüller. Eine Annäherung« (Forum Gestaltung, Magdeburg; 2012 zeigte das Forum Gestaltung »Szenen einer Ausstellung«, welche, teils mit Originalen, an die Theaterausstellung erinnerte, vgl. <http://forum-gestaltung.de/szenen-einer-ausstellung>, (04.04.2014).

In der Publikation: Christian Antz u.a. (Hrsg.): *Neues Bauen Neues Leben. Die 20er Jahre in Magdeburg*, Ausstellung Magdeburg (Vierung Kunstverein Magdeburg, e.V. im MDR-Landesfunkhaus Sachsen Anhalt), Magdeburg 2000, S. 38, 186, wird die Ausstellung nur kurz erwähnt. Knappe Angaben finden sich bei: Olaf Gisbertz: *Bruno Taut und Johannes Göderitz in Magdeburg*, Berlin 2000, S. 85–87, 168 f.

1244 Vgl. Gräfe 2010a, S. 209–241, 284–286.

1245 Vgl. Mitteldeutsche Ausstellungs-Gesellschaft m.b.H. Magdeburg (Hrsg.): *Amtlicher Führer durch die Deutsche Theater-Ausstellung Magdeburg 1927*, Magdeburg 1927 [im Folgenden zitiert als: *Amtlicher Führer 1927*]; Dies. (Hrsg.): *Deutsche Theaterausstellung Magdeburg 1927. Amtlicher Katalog. Historische Abteilung. Künstlerische Abteilung [...]*, Magdeburg 1927 [im Folgenden zitiert als: *Theaterausstellung. Historische Abteilung 1927*]; Dies. (Hrsg.): *Deutsche Theaterausstellung Magdeburg 1927. Amtlicher Katalog. Industrie- und Gewerbeabteilung. Sonderausstellungen*, Magdeburg 1927 [im Folgenden zitiert als: *Theaterausstellung. Industrie- und Gewerbeabteilung 1927*]; Dies. (Hrsg.): *Die Deutsche Theater-Ausstellung Magdeburg 1927. Eine Schilderung ihrer Entstehung und ihres Verlaufes*, Magdeburg 1928; Feldhaus 1928, S. V–VIII, 1–30; Albinmüller 2007, S. 219–229.

7.5.1 Allgemeines zur Ausstellung und Albinmüllers Beteiligung

Die Deutsche Theaterausstellung fand vom 14. Mai bis zum 2. Oktober 1927 auf dem Ausstellungsgelände der Magdeburger Elbinsel Rotehorn statt, welches schon 1922 der »Mitteldeutschen Ausstellung für Siedlung, Sozialfürsorge und Arbeit« (MIAMA) gedient hatte. Veranstalter war die Mitteldeutsche Ausstellungs-Gesellschaft m.b.H.

Die Ausstellung sollte bereits 1926 unter dem Titel »Maske 1926« stattfinden und sich auf das Theater der unmittelbaren Gegenwart konzentrieren, die Organisatoren entschieden sich jedoch im Verlauf der Vorbereitungen auch die Vergangenheit einzubeziehen.¹²⁴⁶ Damit wuchs das Vorhaben zu einem äußerst umfangreichen Projekt. Neben dem Überblick zur Theatergeschichte schloss sie aktuelle Entwicklungen in Rundfunk und Kino ein; große Aufmerksamkeit wurde der Bühnentechnik gewidmet.¹²⁴⁷

Die Exponate wurden vor allem in jenen Hallen präsentiert, die nach Entwürfen von Paul Mebes und Bruno Taut für frühere Ausstellungen auf dem Gelände errichtet worden waren. Hallenkomplex I beherbergte die Historische Abteilung, in der die Theatergeschichte von der Antike bis zur Gegenwart gezeigt wurde, sowie eine Kultur- und eine Bühnenbildnerische Abteilung. In letztgenannter Gruppe befanden sich u.a. Bühnenbildentwürfe von Hans Poelzig, Bernhard Pankok, Martin Dülfer (1859–1942) und Henry van de Velde sowie Exponate von der Versuchsbühne des Dessauer Bauhauses, die unter der Leitung von Oskar Schlemmer (1888–1943) entstanden waren, aber auch Albinmüllers bereits erwähnter Entwurf für das Dessauer Stadttheater.¹²⁴⁸ Hallenkomplex II war Industrie und Gewerbe gewidmet. Eine separate Kunsthalle, die Albinmüller den bestehenden Gebäuden hinzufügen ließ, zeigte Porträts wichtiger Persönlichkeiten des Theaters.¹²⁴⁹

Die Organisatoren konnten auf breite Unterstützung durch Kulturschaffende aller Bereiche bauen – in den Ehren- und Förderausschüssen fanden sich der Schriftsteller Gerhart Hauptmann (1862–1946), der Theaterregisseur Max Reinhardt (1873–1943), der Komponist Richard Strauss (1864–1949) sowie die Architekten Poelzig und Paul Thiersch (1879–1928).¹²⁵⁰ Als leitender Archi-

1246 Vgl. Theaterausstellung. Industrie- und Gewerbeabteilung 1927, S. 16. Größere Theaterausstellungen hatte es vorher in Wien 1892 und Berlin 1910 gegeben, jeweils mit dem Fokus auf »das literarische Element« (Wien) bzw. das »Wesen und Werden einiger größerer deutscher Theater« (Berlin), vgl. Merbach 1928, S. 8.

1247 Vgl. ausführlich zur Entstehungsgeschichte Merbach 1928.

1248 Vgl. Theaterausstellung. Historische Abteilung 1927, S. 306 (gezeigt wurde ein Modell, vier Grundrisse sowie Außen- und Innenansicht). Vgl. Gräfe 2010a, S. 220 f. zum Theaterentwurf.

1249 Vgl. Amtlicher Führer 1927, 16–27.

1250 Vgl. Theaterausstellung. Historische Abteilung 1927, S. XV–XXII.

tekt war Albinmüller selbst Mitglied des Arbeitsausschusses und, zusammen mit dem amtierenden Magdeburger Stadtbaurat Johannes Göderitz (1888–1978), Beisitzer im Bauausschuss.¹²⁵¹ Göderitz entwarf die ebenfalls 1927 auf dem Ausstellungsgelände gebaute Stadthalle.

Als Albinmüller im Sommer 1926 das Amt des leitenden Architekten der Ausstellung übernahm, waren die Vorbereitungen bereits seit einem Jahr im Gang gewesen. Während dieser Phase hatte Wilhelm Deffke (1887–1950), Typograph und damaliger Leiter der Magdeburger Kunstgewerbeschule, diesen Posten innegehabt. Laut einem Bericht von 1928 zeichnete es sich jedoch Anfang März 1926 ab, dass der für das gleiche Jahr geplante Ausstellungstermin nicht einzuhalten sein würde.¹²⁵² Eine Verschiebung auf 1927 wurde bereits diskutiert, als man Anfang April Albinmüller als Gutachter zum Projekt heranzog. Seiner Empfehlung folgend wurde Mitte April die Ausstellung auf 1927 verschoben. Inzwischen war es zu Unstimmigkeiten zwischen Deffke und der Ausstellungsleitung gekommen, so dass man entschied, seinen Posten neu zu besetzen. Im offiziellen Bericht hieß es nur, man habe sich nicht mit Deffke einigen können, Hintergründe wurden nicht genannt.¹²⁵³ Die Ausstellungsleitung fragte nun u.a. auch hierfür Albinmüller an, welcher im Juni 1926 einen Vorschlag einreichen und diesen einen Monat später dem Aufsichtsrat vorstellen sollte. Anschließend wurde ihm der Posten des leitenden Architekten tatsächlich zugesprochen, spätestens Anfang August 1926 stand die Beauftragung fest.¹²⁵⁴ Gräfe vermutet, dass die Organisatoren vom dem jüngeren Deffke eine zu gewagte Gestaltung befürchteten und von Albinmüller ein konsensfähiges Ergebnis erhofften.¹²⁵⁵ Dass er in der Lage war, große Ausstellungsprojekte durchzugestalten, hatte Albinmüller mit seinen Beiträgen zu den Ausstellungen der Darmstädter Künstlerkolonie auf der Mathildenhöhe 1908 und 1914 bereits gezeigt.¹²⁵⁶ Zudem war er in Magdeburg durch seine sechsjährige Lehrtätigkeit an der Kunstgewerbeschule wohlbekannt. Möglicherweise unterstützte seine Freundschaft zum Magdeburger Kaufmann Carl

1251 Vgl. ebd., S. XXIII–XXIV.

1252 Vgl. zum folgenden Merbach 1928, S. 14–16.

1253 Vgl. ebd., S. 15.

1254 Vgl. Schreiben des Magistrats der Stadt Magdeburg (Beims, Landsberg), an die Stadtverordneten Versammlung, Magdeburg, 02.08.1926, in: Stadtarchiv Magdeburg, Akten der Altstadt, A III. 41.5 W (Akten betreffend: Bauten auf dem Ausstellungsgelände), 1925–1929, Bl. 129 (»Zu Nr. 7 der Tagesordnung vom 5. August 1926«: »Die Bauausführung soll unter der gemeinsamen Leitung des von der Ausstellungsgesellschaft in Aussicht genommenen Architekten Prof. Albinmüller-Darmstadt und des Herrn Baurat Göderitz erfolgen [...]«).

1255 Vgl. Gräfe 2010a, S. 211. Albinmüller deutet eine Überforderung Deffkes an, vgl. Albinmüller 2007, S. 219.

1256 Siehe Kapitel 5.2.1 und 5.3.1.

Miller (1860–1930) zusätzlich seine Berufung – Miller war Aufsichtsratsvorsitzender der Mitteldeutschen Ausstellungsgesellschaft m.b.H., in deren Händen wiederum die Organisation der Ausstellung lag.¹²⁵⁷

In seiner Autobiografie beschrieb Albinmüller die Umstände seiner Berufung anekdotisch. Ersten Kontakt zu den Ausstellungsorganisationsorganen hatte er durch die Anmeldung eines von ihm während des Weltkriegs gebauten Marionettentheaters erhalten, welches von Wilhelm Koch im Sommer 1925 als potentielles Exponat begutachtet wurde.¹²⁵⁸ Er notierte auch seine Einschätzung zur Situation 1926, als die Vorbereitungen ins Stocken gekommen waren: Seiner Meinung nach hatte man unter Deffke – »dem Namen nach ein Plakatkünstler«¹²⁵⁹ – »schöne, graphisch ausgestattete Propagandaliteratur«¹²⁶⁰ und »allgemeine Generalideen«¹²⁶¹ ausgearbeitet, mit der eigentlichen Bauplanung sei man jedoch sehr im Rückstand gewesen. Aus den Akten geht allerdings hervor, dass die kuratorischen Vorbereitungen gleichfalls in Verzug gewesen waren.¹²⁶²

Albinmüllers Erinnerungen zufolge war er derjenige, der eine Verschiebung zuerst vorgeschlagen und schließlich gegen den Widerstand der Ausstellungsleitung und Stadtverwaltung durchgesetzt hatte.¹²⁶³ Ausführlich legte er dar, wie er gezögert hatte, ein Konzept – gegen den Widerstand der örtlichen Architekten – auszuarbeiten.¹²⁶⁴ Daraufhin war er in das Sanatorium Dr. Barner in Braunlage gereist, wo eine Bergwanderung ihn von seinem Zweifel erlöste und bewegte, die Aufgabe anzunehmen.¹²⁶⁵

1257 Vgl. Theaterausstellung. Industrie- und Gewerbeabteilung 1927, S. 32; Albinmüller 2007, S. 219.

1258 Vgl. hierzu und zum folgenden: Albinmüller 2007, S. 219–221. Koch war Mitglied der Geschäftsleitung der Mitteldeutschen Ausstellungs-Gesellschaft, vgl. Theaterausstellung. Industrie- und Gewerbeabteilung 1927, S. 38. Das Marionettentheater wurde anscheinend nicht ausgestellt.

1259 Albinmüller 2007, S. 219.

1260 Ebd.

1261 Ebd.

1262 Vgl. Abschriften der Stellungnahmen zur Frage der Terminverschiebung von Paul Alfred Merbach und Franz Rapp, 22.03.1926, in: Stadtarchiv Magdeburg, Akten der Altstadt, A III. 41.5 W (Akten betreffend: Bauten auf dem Ausstellungsgelände), 1925–1929, Bl. 100–103.

1263 Vgl. Albinmüller 2007, S. 220.

1264 Vgl. Merbach 1928, S. 16; Albinmüller 2007, S. 220.

1265 Vgl. Albinmüller 2007, S. 221. Vgl. Gräfe 2010a, S. 211: »Inspiriert von Nietzsche wird ihm die Bergwelt zum Symbol einer höheren Erkenntnisfähigkeit, so sieht er die Bergbesteigung auch als einen geistigen Aufstieg, als Weg der Erkenntnis.«

Abb. 278:
Albinmüller: Deutsche Theaterausstellung Magdeburg 1927:
Ehrenhof



Die Ausstellungsorganisatoren waren mit ihrer Entscheidung für Albinmüller sehr zufrieden, im Amtlichen Führer urteilte der Journalist Erich Feldhaus: »Erst die Berufung Prof. Albinmüllers brachte die endgültige, die an dieser Stelle abschließende Wirkung.«¹²⁶⁶

Für die Planungs- und Bauphase der Ausstellung verlegte Albinmüller seinen Wohnsitz nach Magdeburg, wo er ein Büro mit zehn Mitarbeitern unterhielt.¹²⁶⁷ Neben den bereits vorhandenen Ausstellungshallen entstanden nach seinen Entwürfen Firmenkioske mit auffälliger Dachgestaltung [Abb. 279], eine Versuchsbühne, eine Kunsthalle, die Brandschutzabteilung, der Malersaal, der Ausstellungsturm [Abb. 283], das als »Weißes Haus« bezeichnete Milchrestaurant¹²⁶⁸ [Abb. 288, 289], das Theatermuseum und ein Kindergarten, den Albinmüller mit einer stilisierten Stadtansicht Magdeburgs ausmalte [Abb. 280]. Der Rezensent Wedemeyer lobte in der *Deutschen Bauzeitung* an allen Bauten die »bei zweckdienlicher Gestaltung schlichteste Form«¹²⁶⁹.

1266 Erich Feldhaus: »Der schönste Ausstellungsplatz Deutschlands«, in: Amtlicher Führer 1927, S. 11–15, hier: S. 12 f.

1267 Vgl. Merbach 1928, S. 17.

1268 Angestoßen hatte das »Milchrestaurant« (daher die Bezeichnung »Weißes Haus«) der 1926 gegründete Reichsmilchausschuss, der den nach dem Krieg stark zurückgegangenen Milchkonsum stärken sollte, vgl. Merbach 1928, S. 34. Sie kann aber auch in Verbindung mit der Abstinenzbewegung gebracht werden, die Milch ausdrücklich als Ersatzgetränk empfahl, vgl. Judith Baumgartner: »Antialkoholbewegung«, in: Diethart Kerbs, Jürgen Reulecke (Hrsg.): *Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880–1933*, Wuppertal 1998, S. 141–154, hier: S. 144.

1269 Alfred Wedemeyer: »Die Deutsche Theater-Ausstellung in Magdeburg«, in: *Deutsche Bauzeitung* 61 (1927), Nr. 63, S. 521–528, hier: S. 526.



Abb. 279:
Albinmüller: Deutsche Theaterausstellung Magdeburg 1927:
Firmenkioske



Abb. 280:
Albinmüller: Deutsche Theaterausstellung Magdeburg 1927:
Kindergarten mit Wandmalerei
von Albinmüller



Abb. 281:
Albinmüller: Deutsche Theaterausstellung
Magdeburg 1927: Leuchtsäulen

Den Ehrenhof, Hauptplatz des Geländes, schmückten Leuchtsäulen [Abb. 281] nach Albinmüllers Entwürfen. Diese ragten aus einem Kranz abwechselnd großer und kleiner rechteckiger Masken mit unterschiedlichen Gesichtsausdrücken hervor.¹²⁷⁰

Ein Pferdeter [Abb. 282] nach Vorbild des Darmstädter Löwenportals, welches Albinmüller zur Künstlerkolonie-Ausstellung 1914 hatte errichten lassen [Abb. 137], trennte das Ausstellungsgelände vom angrenzenden Vergnügungspark.¹²⁷¹ Die Pferdeskulpturen nach Modellen Albinmüllers waren zweieinhalb Meter hoch und wurden von dem Kieler Bildhauer Fritz Theilmann (1902–1991) modelliert und der Kieler Kunstkeramik AG hergestellt.¹²⁷²

Abb. 282:
Deutsche Theaterausstellung Magdeburg
1927: Pferdeter



1270 Die Säulen sind 2013 rekonstruiert worden.

1271 Vgl. Theaterausstellung. Industrie- und Gewerbeabteilung 1927, S. 42–44; Merbach 1928, S. 33.

1272 Vgl. Otto Riedrich: *Kieler Kunstkeramik A.G., Kiel* 1928, S. 10. Eine kleine Ausführung in Gusseisen wurde von den Babcockwerken Oberhausen hergestellt, vgl. Weidmann 2008, S. 70. Bei Wedemeyer ist abweichend zu lesen, dass Albinmüller die Plastiken selbst modellierte, die Höhe der Skulpturen war dort mit drei Meter angegeben, vgl. Wedemeyer 1927, S. 523.

Als Wahrzeichen der Ausstellung schuf Albinmüller den seit 2012 nach ihm benannten Ausstellungsturm [Abb. 283].

Ein von ihm angeregtes, ausgefeiltes Beleuchtungskonzept wurde bei Nacht zu einem eigenen Element der Theaterausstellung: So waren der Haupteingang und das Pferdetoiletten weiß beleuchtet, die Leuchtsäulen Violett (Masken), Gelb bzw. Weiß (Säulen), der Turmhelm strahlte gelb, ebenso die Fenster des Treppenhauses, die Fenster am Aufzugsschacht waren blau beleuchtet, die Helmkrone weiß.¹²⁷³



Abb. 283:
Albinmüller: Deutsche Theaterausstellung
Magdeburg 1927: Ausstellungsturm –
Tages- und Nachtansicht

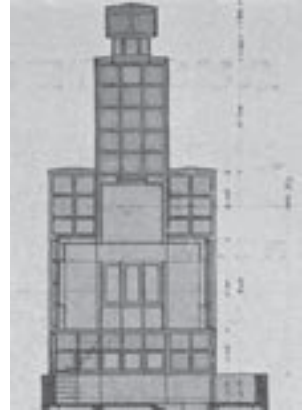


1273 Vgl. Wedemeyer 1927, S. 528. Die Ausführung lag bei der Firma Schwabe & Co., Berlin, vgl. ebd.

7.5.2 Ausstellungsturm und »Weißes Haus«

Der Ausstellungsturm hatte eine Gesamthöhe von 60 Metern und eine Grundfläche von 81 Quadratmetern, die oberen 15 Meter waren als Turmhelm aus Luxfer-Glas-Prismen gebildet.¹²⁷⁴ Auf der unteren Helmebene, dem 11. Stockwerk befand sich eine schmale Außenterrasse und der »Erfrischungsraum«¹²⁷⁵ des Turmcafés. Der 12. Stock beherbergte das »Sektrestaurant«¹²⁷⁶, zu dem ein Aufzug direkten Zugang ermöglichte [Abb. 284].

Abb. 284:
Deutsche Theaterausstellung Magdeburg 1927: Ausstellungsturm, Konstruktionszeichnung (Detail)



In diesem Gebäude verbanden sich zwei gegensätzliche Zeitströmungen – zum einen die zukunftsgerichtete Lichtarchitektur, die in der Nacht ihre besondere Wirkung entfaltete, zum anderen eine rückwärtsgewandte Mittelalterromantik:¹²⁷⁷ In Albinmüllers Vorstellung symbolisierte der gläserne Turmhelm ein Märchenschloss, welches auf einem hohen Berg (dem unteren Turmbereich) thronte.¹²⁷⁸ Albinmüller bezeichnete den Turmhelm als »Gralsburg«¹²⁷⁹, in Anlehnung an die Parsifal-Legende. Passend dazu hatte er im Vor-

1274 Ausführlicher vgl. Wedemeyer 1927, S. 524–526. Luxfer-Glas-Prismen benutzte Albinmüller auch für die Konstruktion des Haupteingangs, vgl. ebd., S. 523. Im 9. Obergeschoss befand sich eine Küche, im 10. Obergeschoss die Gästetoiletten, vgl. ebd., S. 524.

1275 Theaterausstellung, Industrie- und Gewerbeabteilung 1927, S. 44.

1276 Amtlicher Führer 1927, S. 31–33.

1277 Vgl. Gräfe 2010a, S. 206 f., S. 231.

1278 Vgl. Albinmüller 2007, S. 229.

1279 Ebd., S. 228. Vgl. Gräfe 2010a, S. 225–227, zum Bezug zu Richard Wagners Bühnenstück »Parsifal«.

hof am Turmeingang einen überlebensgroßen Ritter als Wächter aufgestellt.¹²⁸⁰ Der getreppte Turmhelm nimmt aber auch Bezug auf die Darmstädter Mathildenhöhe und den Hochzeitsturm von Olbrich [Abb. 285].



Abb. 285:
Joseph Maria Olbrich: Hochzeitsturm auf der Mathildenhöhe, Darmstadt (1908)

Der untere Gastraum [Abb. 286] war sehr sachlich gehalten: Die obere Wandhälfte nahmen fast durchgehend Fenster ein, die Decke war mit dünnen Leisten in rechteckige Felder eingeteilt, das Mobiliar elegant gehalten: kleine, kompakte Rundtische und Stühle mit schmalen, leicht ausschwingenden Beinen und durchbrochenen hohen Lehnen.

Als groß muss der Kontrast zum »Sektrestaurant« [Abb. 287] im 12. Stock empfunden worden sein. Zwar hatte Albinmüller in der Konstruktion hier mit den Luxfer-Glas-Prismen ein modernes Material eingesetzt, doch verbarg er dessen Transparenz zugunsten einer besonderen Raumwirkung. Die innere Wandverkleidung bestand aus dünnen Alabasterplatten, die von dahinter verborgenen Lichtquellen erhellt wurden, so dass nachts, bei Beleuchtung, eine

¹²⁸⁰ Diese Figur war ebenfalls vom Kieler Bildhauer Theilmann nach Albinmüllers Entwurf modelliert und von der Kieler Kunstkeramik AG hergestellt worden, vgl. Riedrich 1928, S. 19.

besondere Stimmung geherrscht haben muss. Erich Feldhaus bezeichnete die seiner Meinung nach beispiellose Räumlichkeit mit ihren »märchenhaft durchglutet[en][sic]«¹²⁸¹ Wänden als »wohl eine der seltsamsten Gaststätten der Welt«¹²⁸². Zugleich dienten die Alabasterplatten als Verstärkung der nach außen gerichteten Beleuchtung.¹²⁸³

Abb. 286:

Albinmüller: Deutsche Theaterausstellung Magdeburg 1927: Ausstellungsturm, Erfrischungsraum im 11. Stock



Abb. 287:

Albinmüller: Deutsche Theaterausstellung Magdeburg 1927: Sektrestaurant im 12. Stock



1281 Feldhaus 1928, S. VIII.

1282 Ebd.

1283 Vgl. Wedemeyer 1927, S. 528.

Die Gralssymbolik Albinmüllers wurde von Feldhaus in seiner Beschreibung der Deckenleuchte mit ihrem »Abschluß aus leuchtendem Rot, [als] Zeichen des Grals«¹²⁸⁴ aufgegriffen. Dieser Beleuchtungskörper bestand aus drei übereinander angebrachten Scheiben, an deren Enden Glasprismen aufgehängt waren, den unteren Abschluss bildeten ein roter Kelch und eine Vogelfigur.

Ähnliche Konstruktionen Albinmüllers für Beleuchtungskörper, »zusammengesetzt aus den einfachsten Formstücken, aus Glasprismen, Glasplatten, Metallkugeln«¹²⁸⁵, kamen laut Feldhaus auch in anderen Bereichen vor und »wurden zu anmutigem Schmuck«¹²⁸⁶. Die Möblierung war identisch mit dem Sektrestaurant im 11. Stock und trat in ihrer Schlichtheit vor der kulissenartigen Raumgestaltung zurück.

Eine offenere Formsprache kam im »Weißen Haus« [Abb. 288, 289] zur Anwendung.



Abb. 288:
Albinmüller: Deutsche Theaterausstellung
Magdeburg 1927: Milchrestaurant,
Außenansicht



Abb. 289:
Albinmüller: Deutsche Theaterausstellung
Magdeburg 1927: Milchrestaurant, Gastraum

1284 Feldhaus 1928, S. VIII. Vgl. hierzu auch Gräfe 2010a, S. 227 (Hinweis auf einen elektrisch beleuchteten roten Gral in der Uraufführung von Wagners Bühnenstück »Parsifal«).

1285 Feldhaus 1928, S. VIII.

1286 Ebd.

Bei diesem Bau handelte es sich noch einmal um eine Zusammenarbeit Albinmüllers mit der Christoph & Unmack AG, Niesky, d.h. das Restaurant war in Holzbauweise ausgeführt und zerleg- und transportierbar. Die Innenraumgestaltung zeigte glatte, undekorierte Wandflächen in heller Farbe. Feldhaus schrieb 1928 von »einer frischen, aber nicht übersprudelnden Farbigkeit.«¹²⁸⁷ Der Fußboden war mit Linoleum belegt, der hohen Beanspruchung angepasst.¹²⁸⁸ Auch hier strukturierte Albinmüller die Deckenfläche durch eine Einteilung in quadratische Felder, abgeteilt durch andersfarbig abgesetzte Leisten.

7.5.3 Die Ausstellungsräume

Wie eingangs erwähnt gehörte zu Albinmüllers Aufgaben die Gestaltung der Ausstellungsräume.¹²⁸⁹ Hier galt es, die verschiedenen Epochen der Theatergeschichte und das Nebeneinander von Kunst und Technik sowohl unter einer einheitlichen Linie zusammenzuführen als auch in ihren Unterschieden zu betonen.¹²⁹⁰

Die Raumausstattung geschah in der Regel mit Mitteln der Kulissentechnik, dem ephemeren Charakter der Ausstellung entsprechend, zugleich dem Thema ›Theater‹ angemessen.¹²⁹¹ Gezielt setzte Albinmüller eine reduzierte Zeichensprache mit hoher Symbolkraft ein, indem er abstrahierte Grundformen einzelner Stile verwendete, die mit den jeweiligen Epochen assoziiert wurden.¹²⁹² So platzierte er gedrungene dorische Säulen in der Eingangshalle [Abb. 290], »in der wenige erlesene Werke antiker Kunst in die Bildwelt des griechischen Theaters führten«¹²⁹³. Romanische Rund- und gotische Spitzbögen [Abb. 290] benutzte er entsprechend im Bereich der »mittelalterlichen geistlichen Spiele« und im »Sakralraum des Bühnenvolksverbundes«¹²⁹⁴. Für Feldhaus war das ein schlüssiges Konzept: »Ein paar Säulen und Bogenstellungen genügen in jedem Falle, um die Erinnerung an die entsprechende Kulturrepöche wachzurufen.«¹²⁹⁵

1287 Ebd., S. VII.

1288 Vgl. Gräfe 2010a, S. 239.

1289 Vgl. Franz Rapp: »Gliederung und Aufbau der ›Deutschen Theater-Ausstellung Magdeburg 1927‹«, in: Mitteldeutsche Ausstellungsgesellschaft m.b.H. Magdeburg (Hrsg.): *Die Deutsche Theater-Ausstellung Magdeburg 1927. Eine Schilderung ihrer Entstehung und ihres Verlaufes*, Magdeburg 1928, S. 47–76, hier: S. 52 f., 68. Rapp war Leiter des Münchener Theatermuseums, vgl. Merbach 1928, S. 11.

1290 Vgl. Franz Rapp: »Vorwort«, in: Theaterausstellung. Historische Abteilung 1927, S. VII–XI, hier: S. XI.

1291 Vgl. Rapp 1928, S. 51, 53.

1292 Vgl. Albinmüller 2007, S. 226.

1293 Rapp 1928, S. 67.

1294 Ebd. Vgl. auch Wedemeyer 1927, S. 528.

1295 Feldhaus 1928, S. VIII.



Abb. 290:
Albinmüller: Deutsche Theaterausstellung
Magdeburg 1927: Blick von der mittelalter-
lichen Abteilung in die Eingangshalle zur
Historischen Abteilung



Abb. 291:
Albinmüller: Deutsche Theaterausstellung
Magdeburg 1927: Bühnenkünstlerische
Abteilung der Gegenwart

In der Abteilung »Neuzeitliche Bühnenkunst« schuf Albinmüller mit den Trennwänden der einzelnen Ausstellerbereiche einen Durchgang aus spitzwinkligen Dreiecken [Abb. 291] – deutlich an der zeitgenössischen, expressionistischen Bühnenbildsprache aus Theater und Film orientiert.

Einzelne Abteilungen hob er farblich heraus wie Rapp berichtete: »[i]ns Rot geleitetes Weiß und eine ornamental reich durchgebildete Nottürenumrahmung gaben dem ›Barocktheater‹ ein wenig Wärme und Festlichkeit.«¹²⁹⁶ Für die künstlerische Abteilung wurde »ausgiebig Gold-Ocker«¹²⁹⁷ eingesetzt, der Saal des »Deutschen Nationaltheaters« erhielt »ein kräftiges feierliches Rot [...], in weißen Lisenen mit Goldbändern die Einzelgruppen sachte trennend.«¹²⁹⁸ Im Richard-Wagner-Saal verwendete Albinmüller hingegen leuchtendes Blau, da dieses Rapp zufolge als Lieblingsfarbe des Wagner-Mäzens Ludwig II. verstanden wurde.¹²⁹⁹

7.5.4 Die Abteilung »Raumkunst«

Die Ausstellung bot Albinmüller schließlich noch einmal Gelegenheit, »eine Reihe vorbildlicher, moderner Zimmereinrichtungen«¹³⁰⁰ in der Abteilung Raumkunst zu zeigen,¹³⁰¹ deren einziger Aussteller er war. Die Räume waren thematisch auf das Theaterumfeld abgestimmt, Albinmüller zeigte ein »Arbeitszimmer des Intendanten«, ein »Musikzimmer des General-Musikdirektors«, einen »Repräsentationsraum des Intendanten« und ein »Ankleidezimmer einer Primadonna«.¹³⁰² An diesen Räumen zeigt sich noch einmal Albinmüllers Bevorzugung handwerklicher und materieller Qualitäten gegenüber einer industriellen Serienproduktion: Zur Verwendung kamen exklusive Materialien, hochwertig verarbeitet,¹³⁰³ charakteristisch für die Stilrichtungen des Neoklassizismus und

1296 Rapp 1928, S. 67.

1297 Ebd.

1298 Ebd.

1299 Vgl. Ebd.

1300 Albinmüller 2007, S. 226.

1301 Dem Ausstellungsbereich »Industrie und Gewerbe« zugeordnet und in der Raumfolge zwischen »Theater-Baukunst« und »Kunsthalle« platziert. Alle Ausstattungselemente dieser Räume waren von Albinmüller entworfen worden, vgl. Wedemeyer 1927, S. 528.

1302 Vgl. Theaterausstellung. Industrie- und Gewerbeabteilung 1927, S. 43.

1303 Vgl. Feldhaus 1928, S. VIII.

Art Déco. Unterschiedliche Farbharmonien, »ein mildes Grau oder behagliches Grün [...] oder in strahlenden und temperamentvolleren Tinten«¹³⁰⁴, unterstützten laut Feldhaus die Raumwirkung.

Für das »Arbeitszimmer des Intendanten« [Abb. 292, 293] hatte Albinmüller eine überwiegend sachliche Formensprache gewählt. Der langgestreckte Raum umfasste verschiedene Zonen – einen Arbeitsbereich mit Schreibtisch, mittig eine Sitzgruppe für Besprechungen sowie eine Gruppe mit bequem wirkenden Polstermöbeln.

Eine bis zur Kehle geführte Holzvertäfelung, die die eingebauten Schrank- und Regalböden einschloss, bestimmte den Raumeindruck. Die Beleuchtung übernahmen in Stuckrosetten eingelassene Glühbirnen (ein Prinzip, das Albinmüller bereits beim Umbau der Darmstädter Vereinsbank 1923 benutzt hatte). Der Schreibtisch [Abb. 293] bestand aus einer Platte auf zwei massiven Kuben mit eingezogenem Sockel. Seitlich verbarg der Tisch eine ausziehbare Platte. Die Seiten der Schreibtischstühle lockerten mit dem Gitter-Motiv die massive Wirkung des Schreibtischs auf, ihre Rückenlehnen waren jedoch ebenfalls vollflächig gearbeitet und fast bis zum Boden geführt.

Die Raummitte [Abb. 292 unten] wurde von einem achteckigen Tisch auf massivem Kreuzfuß eingenommen. Die Lehnen der zugehörigen Stühle bestanden aus fünf schmalen, treppenförmigen Bögen und nahmen Bezug zum charakteristischen Dachhelm des Darmstädter Hochzeitsturms [Abb. 285]. Zugleich stellte der getreppte Aufbau ein typisches Element des Art Déco dar.

Die Polstermöbel [Abb. 292 oben] hatten eine kubische Grundform mit einem wulstartigen oberen Abschluss. Leider lassen die Schwarz-Weiß-Abbildungen keinen Schluss zu, wie das feine Streifenmuster der Polsterung farblich mit der Wandvertäfelung korrespondierte.

Albinmüller hatte das Arbeitszimmer reichlich dekoriert: Die ausgestellten Ölgemälde, ein Mädchenakt und vier Erzgebirgslandschaften hatte er selbst angefertigt. Ein Bronzekopf von Bildhauer Adam Antes aus Darmstadt, der bereits die Skulpturen am Eingang der Darmstädter Vereinsbank gefertigt hatte,¹³⁰⁵ stand am Fenster bei der Polstergruppe.

Das »Musikzimmer des General-Musikdirektors« [Abb. 294, 295] war für Musikgenuss eingerichtet. Albinmüller stattete es mit Polstermöbeln, einem kleinen Tisch und einem niedrigen Wandschrank mit schmalem, hohem Aufsatz aus, auch hatte er eigens einen Flügel nach seinem Entwurf herstellen lassen.

1304 Ebd.

1305 Siehe Abb. 245.

Abb. 292:
Albinmüller: Deutsche Theaterausstellung
Magdeburg 1927: Abteilung »Raumkunst«,
Arbeitszimmer des Intendanten



Abb. 293:
Albinmüller: Deutsche Theaterausstellung
Magdeburg 1927:
Abteilung »Raumkunst«, Arbeits-
zimmer des Intendanten



Die Wand war durch breite, dunklere Streifen untergliedert, die von zierlichen Linien eingerahmt wurden. Für die Möbel war dunkles Holz verwendet worden, einen Kontrast dazu bildeten die hellen Polsterbezüge. Die Sitzmöbel gingen hier ebenfalls von einer kubischen Grundform aus, hatten jedoch eine nach oben weit ausschwingende Form – nicht unähnlich den Möbeln im Empfangszimmer des etwas später entstandenen Hauses Winnar.¹³⁰⁶ Der Schrank, aufgebaut aus einzelnen Kubuselementen, war am Vitrinen-Aufsatz mit schmalen Profilleisten verziert, vergleichbar den Schrank- und Tischmöbeln im Ledigenheim von 1923 [Abb. 253]. Im Aufsatz sind Porzellan-Figurinen im damals beliebten Rokoko-Stil erkennbar. Als Wandschmuck hatte Albinmüller zudem ein Vogelrelief angebracht, welches er 1926 bereits im Treppenhaus von Haus Wolf verwendet hatte.¹³⁰⁷



Abb. 294:
Albinmüller: Deutsche Theaterausstellung Magdeburg 1927: Abteilung »Raumkunst«, Musikzimmer des General-Musikdirektors



Abb. 295:
Albinmüller: Deutsche Theaterausstellung Magdeburg 1927: Abteilung »Raumkunst«, Musikzimmer des General-Musikdirektors

1306 Siehe Kapitel 7.4.2.

1307 Vgl. Feldhaus 1928, S. 33.

Liest man diese farblich abgesetzten Felder als Pseudopilaster, die zudem noch gekuppelt auftraten, bewirkten sie eine neoklassizistische Raumstimmung, eine Lesart, die durch den aus stereometrischen Grundformen aufgebauten Wandschrank unterstützt wird. Klar der Formensprache der 1920er Jahre zugehörig waren jedoch die Beleuchtungskörper, so die Tischleuchte bei der Sofaecke, deren Schirm aus drei spitzen Pyramiden gebildet wurde (eine solche Leuchte stand auch im Arbeitszimmer). Zickzack und getrepte Umrisse bestimmten die Wandleuchten rechts und links neben dem Vitrinenschrank.

Den Teppich nach Entwurf Albinmüllers kennzeichneten quadratische Feldereinteilung aus Doppellinien; die Kreuzungspunkte waren mit abwechselnden kleinen Schmuckmotiven versehen. Vorhänge und Polsterstoff trugen das gleiche Muster, einen Rapport aus zwei sich umschlingenden Streifen, in der Linienführung kantig gebrochen.

Im Gegensatz zu den Musiksälen, die Albinmüller vor dem Ersten Weltkrieg gestaltet hatte, präsentiert auf den beiden Ausstellungen auf der Mathildenhöhe 1908 und 1914, sowie dem Musiksaal im Sanatorium Dr. Barner, Braunlage,¹³⁰⁸ bei denen die ganze Ausstattung klar auf den Musikgenuss ausgerichtet war (und teilweise raffinierte Technik ein Gesamtkunstwerk erlebbar machte), wies dieses Musikzimmer, unterstützt durch die Sitzgruppe und den Vitrinenschrank, einen wohnlichen Charakter auf, der eher dem geselligen Beisammensein diente.

Das »Ankleidezimmer einer Primadonna« [Abb. 296] stattete Albinmüller mit einem in einer Raumecke platzierten Schminktisch sowie einem in der Form korrespondierenden Eckschrank und einem Alkoven mit einer breiten Liegefläche aus. Die Formensprache in diesem Raum war mit ihren runden, opulenten Formen dem Art Déco zugehörig, in seiner luxuriösen Ausstattung dem Repräsentationsbedürfnis einer »Diva« angepasst.

Abb. 296:
Deutsche Theaterausstellung Magdeburg
1927: Abteilung »Raumkunst«,
Ankleidezimmer einer Primadonna



1308 Siehe Kapitel 5.2.1, 5.3.3 und 6.3.2.

Die Wandfläche war durch Schmuckleisten in Felder eingeteilt, die die Aufsätze der Eckschränke optisch nach oben verlängerten. Der kleine Beistelltisch zeigte jenen voluminösen Korpus auf sehr grazilen Beinen, wie er für das Art Déco typisch war. Am Schminktisch platzierte Albinmüller das Stuhlmodell mit der getreppten Lehne, welches auch im »Arbeitszimmer des Intendanten« aufgestellt war. In die Seitenwände des Alkoven waren kleine Regale eingelassen, für dessen Auskleidung benutzte Albinmüller eine Farbvariante des im Musikzimmer verwendeten Bezugstoffes. Das hier angebrachte Modell der Wandleuchte mit fünf treppenförmig zur Mitte ansteigenden Glasprismen hatte er bereits im Schlafzimmer im Haus Wolf benutzt.¹³⁰⁹

Auf der Theaterausstellung präsentierte Albinmüller eine exklusive Raumkunst, die deutlich großbürgerlichen Charakter trug. Dafür hatte er die passenden Bestimmungen für die Räume gewählt, d.h. die obere Personalebene eines Theaters. Gerade das Thema der »Loge d'actrice«, der Künstlerinnengarderobe, war ein beliebtes Thema in der Ausstattungskunst des französischen Art Déco.¹³¹⁰

Im Nachgang der Theaterausstellung erhielt Albinmüllers Schaffen der 1920er Jahre durch die Aufnahme in die Reihe »Neue Werkkunst« des Friedrich Ernst Hübsch Verlags eine besondere Würdigung.¹³¹¹ Die typographische Gestaltung des 1928 publizierten Bandes hatte Johannes Mohlzahn (1892–1965) übernommen, ein Vertreter der Abstrakten Malerei und seit 1923 Leiter der Klasse für Gebrauchsgrafik an der Magdeburger Kunstgewerbe- und Handwerkererschule. Die Einbandgestaltung [Abb. 297] stammte jedoch von Albinmüller selbst und zeigt, wie er die neue Formensprache für sich adaptiert hatte. Mit wenigen präzise geführten Linien akzentuierte er das Hochformat. Im Vergleich mit den 1903 entstandenen Noteneinbänden [Abb. 33] ist der stilistische Wandel besonders augenfällig.

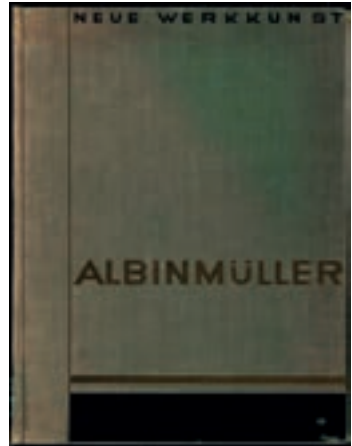
1309 Vgl. Feldhaus 1928, Abb. S.37.

1310 Vgl. Sildatke 2013, S. 353, vgl. ebd. S. 346 f. zu Albinmüllers »Ankleidezimmer einer Primadonna«.

1311 Vgl. zu dieser Reihe: Roland Jaeger: *Neue Werkkunst. Architekturmonographien der zwanziger Jahre. Mit einer Basis-Bibliographie deutschsprachiger Architekturpublikationen 1918–1933*, Berlin 1998. In der Reihe »Neue Werkkunst« erschienen zwischen 1925 und 1932 etwa 120 Werkmonografien zeitgenössischer Architekten, darunter so bedeutende Namen wie Josef Hoffmann, Alfred Grenander und Max Taut. Die Bände – mit Ausnahme der ersten Ausgaben – hatten eine einheitliche Ausstattung: Hochformat, 26 x 20 cm, in farbiges Ganzleinen gebunden (vgl. Jaeger 1998, S. 38), der Preis vieler Ausgaben, auch der zu Albinmüller betrug RM 12,-, vgl. Jaeger 1998, S. 34 (Abb. »Bücherverzeichnis«). Die Albinmüller-Ausgabe wurde als einzige auch offiziell als Luxusausgabe, d.h. mit Ganzleder-Einband, angeboten, zum Preis von RM 75,-, vgl. Jaeger 1998, S. 38.

Der Hauptteil der Abbildungen bezog sich auf die Deutsche Theaterausstellung Magdeburg, sowohl mit Außen- als auch Innenansichten, daneben wurde noch einmal der Umbau für die Darmstädter Vereinsbank 1923 sowie das Haus Wolf in Dresden mitsamt Innenräumen vorgestellt, den Abschluss bildeten Entwürfe für Kirchenbauten und -innenräume.

Abb. 297:
»Neuere Arbeiten von Prof. Albinmüller« (1928):
Einbandgestaltung von Albinmüller (Die ursprünglichen
Farben sind hier teilweise verblasst.)



7.6 Rückzug und Hinwendung zum Sakralen

In den 1920er Jahre erhielt Albinmüller nicht mehr im gleichen Maß Aufträge, wie er es aus der Zeit vor dem Weltkrieg gewohnt war. In den 1930er Jahren konnte er nur noch einen Entwurf für ein Mausoleum in Wiesbaden umsetzen, Mitte des Jahrzehnts war er zudem an einem Mietswohnhaus beteiligt,¹³¹² auch gab er 1933 noch einmal einen schmalen Bildband »Denkmäler, Kult- und Wohnbauten« heraus.¹³¹³

Albinmüller zog sich zunehmend zurück und widmete sich privat der Malerei und Dichtkunst, u. a. schrieb er zu Beginn der 1930er Jahre seine Autobiografie nieder, die allerdings unveröffentlicht blieb. 1936 publizierte er ein kleines Bühnenstück, *Das Christmonddosenreis. Ein Märchenspiel für Kinder und Träumer*, in dessen Hauptfigur, dem Wanderer Unruh, er sein eigenes Leben verarbeitete. Wie er selbst kam dieser »[a]us einem Bauerndorf im Erzgebirge«¹³¹⁴ und war Sohn eines »Meister Zimmermann«¹³¹⁵. Das Stück war geprägt von einer romantischen Geisteshaltung, verarbeitete aber auch die von Albinmüller für sich selbst als typisch empfundene Ungeduld und Unruhe. Durch den Wanderer brachte er seine Enttäuschung über das in den 1920er Jahren empfundene Desinteresse an seinen Plänen und Vorschlägen zum Ausdruck:

»Oftmals zimmerte ich auch Häuser mit schönen Räumen und edlem Hausrat in reinen Formen und Farbenharmonien. Aber meist verdirbt man mir alles, bringt Mißtöne hinein und lohnt mit schnödem Undank. [...] Deshalb baue ich lieber Luftschlösser. Auch Kirchen und Tempel baut mein Herz in strahlendem Glanze. So kann ich meinem Gott Altäre hoch aufrichten, denn all mein Schaffen will ein Dienen vor ihm sein! – Oder ich male ein Bild. [...] Nur so für mich, für niemanden sonst!«¹³¹⁶

1312 Vgl. Gräfe 2010a, S. 242–249, 290, vgl. zum Mietshaus: Rudolf Hofmann: (Red.): *125 Jahre Bauverein. Im Dienste der Stadt und ihrer Bürger*, Darmstadt 1989, S. 33.

1313 Vgl. Zeh 1933.

1314 Albinmüller: *Das Christmonddosenreis. Ein Märchenspiel für Kinder und Träumer (Textbilder vom Verfasser)*, Schwarzenberg 1936, S. S. 18. Die Druckausgabe umfasste 69 Seiten und fünf jeweils mit Albinmüllers Künstlermonogramm versehene Bühnenbildentwürfe, die größtenteils expressionistische Züge trugen. Der Text ging vermutlich auf ein Stück zurück, das Albinmüller bereits 1915 für seine Kinder entwickelt hatte, vgl. Albinmüller 2007, S. 176.

1315 Albinmüller 1936, S. 18.

1316 Ebd., S. 19.

Die Publikation seines Bühnenstücks illustrierte Albinmüller mit Szenenbildern [Abb. 298], die typische Elemente seiner Formensprache enthielten.

Entwürfe für die vom Wanderer angesprochenen Kirchenbauten fanden sich in Albinmüllers Werk vereinzelt bereits vor dem Ersten Weltkrieg.¹³¹⁷ Während des Krieges hatte er sich an einem Wettbewerb für den Friedhof in Magdeburg beteiligt,¹³¹⁸ der zugehörige Innenraumentwurf wies mit Rundbögen und Apsis Anklänge an byzantinische bzw. romanische Gestaltungsprinzipien [Abb. 299] auf.

Abb. 298:
Albinmüller: *Das Christmonddosenreis. Ein Märchenspiel für Kinder und Träumer* (1936):
Illustration zum Ersten Akt (Thronsaal)



Abb. 299:
Albinmüller: Entwurf für eine Einsegnungshalle in einem Krematorium (1919)



1317 Vgl. Willrich 2005, S. 321; Werke der Darmstädter Ausstellung 1917, S. 88. Der Entwurf war vermutlich zu einem Wettbewerb für »Kleine evangelische Kirchen in Sachsen« 1913/1914 entstanden, vgl. Gräfe 2010a, S. 267; vgl. ausführlich zu den Kirchenentwürfen Albinmüllers ebd., S. 191–197, 227 f.

1318 Vgl. Georg Biermann: »Der Friedhofs-Wettbewerb für Magdeburg. Eine grundsätzliche Feststellung«, in: *Der Cicero* 12 (1920), S. 616–618.

Eine Lichtkirche, 1930 entworfen [Abb. 300], nahm hingegen mit den hohen schmalen Fenstern und dem Turm in der Vertikalität klar zur Baukunst der Gotik Bezug.

Seit dem Ende der 1920er Jahre hatte Albinmüller sich intensiver mit dem Kirchenbau auseinandergesetzt – vermutlich auch Zeichen einer stärkeren persönlichen Hinwendung zur Religion. In einem kurzen Artikel mit dem Titel »Gedanken zum evangelischen Kirchenbau«, 1929 in der Zeitschrift *Die Baugilde* erschienen,¹³¹⁹ forderte er, den Kirchenraum als besonderen Ort für »das Heilige« zu sehen, d.h. die für die evangelische Kirche gerade typische Gemeinschaft wieder aufzulösen, und dem Altar »einen nur ihm gehörenden geweihten Raum zu geben, denn er ist nun einmal der Brennpunkt aller Feierlichkeit«¹³²⁰. Dieses Prinzip ist umgesetzt in Entwürfen, die Ende der 1930er Jahre entstanden waren [Abb. 301, 302].

In der starken Überhöhung des Raums, den große Dimensionen und der Lichtinszenierung, weisen diese Entwürfe deutlich expressionistische Züge auf – belegen also, dass Albinmüller sich noch im reifen Alter mit aktuellen Strömungen auseinandersetzte.



Abb. 300:
Albinmüller: Lichtkirche (1930)

1319 Vgl. Albinmüller 1929, S. 854.

1320 Ebd.

Abb. 301:
Albinmüller: Entwurf für den
Innenraum einer Gralskirche
(1928)

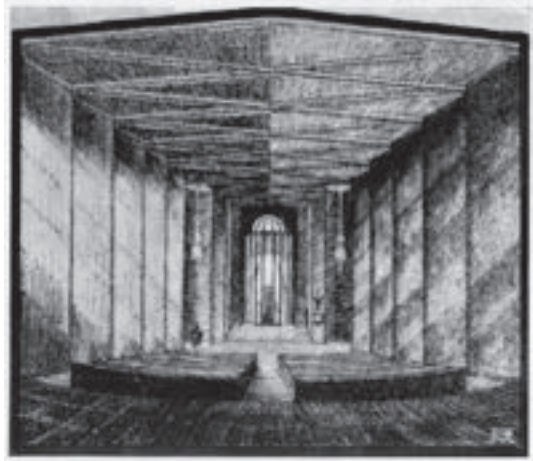


Abb. 302:
Albinmüller: Entwurf für ein Kirchenschiff
(1928)



7.7 Fazit

Albinmüllers Wirken nach dem Ersten Weltkrieg konzentrierte sich auf Architektur und Raumkunst, Gebrauchs- oder Ziergegenstände scheinen nur zu bestimmten Anlässen entworfen worden zu sein. Parallel ist ein deutlicher Rückgang seiner Produktivität festzustellen, d.h. Entwürfe für Möbel, Gebrauchs- und Ziergerät wurden bei anderen Projekten wiederverwendet.

Nach wie vor suchte er seine Kundschaft in den gehobenen Gesellschaftskreisen, die sich eine vollständige Wohnungseinrichtung aus seiner Hand leisten konnten. Dies verdeutlichen nicht nur die ausgeführten Projekte, selbst die Ausstattung der Darmstädter Vereinsbank und in einzelnen Zügen die des Ledigenheims für die Christoph & Unmack AG, Niesky, beide 1923, sind in Formensprache und Materialbehandlung hier einzuordnen. Zwar brachte er mehrfach Vorschläge zur Wohnungsfrage, so mit der Publikation *Holzhäuser* (1921) und dem »Eigenwohnhaus aus der Fabrik« (1930), doch auch diese orientierten sich eher am Großbürgertum.

Alle Einrichtungen wiesen eine sorgfältige Auswahl der Materialien und eine exklusive Oberflächenbehandlung auf. Im Sinne der Raumkunst – und somit für die 1920er Jahre konservativ – wurden die Zimmer von ihm vollständig durchgestaltet, d.h. Wand, Boden und Decke erhielten ebenso eine festgelegte künstlerische Behandlung wie die übrigen Gegenstände. Im Gegenzug fällt auf, dass Albinmüller häufiger auf Einbaumöbel verzichtete, somit eine stärkere Flexibilität zuließ, wie es das Neue Bauen bevorzugte. In der Ornamentik nahm er – wenn auch nur zurückhaltend – die neuen Tendenzen der 1920er Jahre auf. Allerdings setzte er Zierformen nur vereinzelt ein und ließ oft die Wandfläche für sich wirken – auch dies, das isolierte Schmuckmotiv, ein typisches Gestaltungsmittel in den 1920er Jahren. Die Formensprache der Möbel trug teils Züge einer Neuen Sachlichkeit, war teilweise weiterhin dem Neoklassizismus verhaftet. Ein ausschweifenderer Einsatz der neuen Ornamentik oder stärkere Rückgriffe auf eine Rokoko-Formensprache, wie sie einige Inneneinrichtungen des deutschen Art Déco prägten, finden sich bei Albinmüller nicht bei den hier gezeigten Beispielen, stattdessen blieb die Qualität von Material und Ausführung ein wichtiges Merkmal.

In den 1930er Jahren zog Albinmüller sich zurück, das Jahrzehnt zuvor war von einer zunehmenden Enttäuschung geprägt gewesen. Die Mathildenhöhe hatte ihre Führungsrolle im deutschen Kunstgewerbe verloren, richtungweisend wurden nun die Aktivitäten des Deutschen Werkbundes und des Bauhauses. Dem Neuen Bauen wollte Albinmüller sich nicht anschließen, auch eine Zusammenarbeit mit der Industrie, ein Weg den Peter Behrens schon 1907 (mit der AEG) und Bruno Paul (Deutsche Werkstätten) gegangen waren, schien

nicht in seinem Interesse gelegen zu haben. Da er sich jedoch weiterhin einer Sachlichkeit stark verbunden fühlte, bot sich keine intensivere Hinwendung zum Art Déco an, ebenso dürfte er eine Rückkehr zu historistischen Formen klar ausgeschlossen haben.