

## 8 Zusammenfassung

Diese Arbeit ermöglicht erstmals einen Überblick über das gesamte Schaffen Albinmüllers in den Bereichen Kunstgewerbe und Raumkunst während seiner aktiven Zeit (ca. 1900 bis 1930). Damit werden Veränderungen seines Stils sowie seine Position in der Reformbewegung und seine Kundenorientierung innerhalb dieses langen Zeitraums sichtbar. Zusätzlich wurden zwei bisher von der Forschung nur wenig beachtete Aspekte seiner Berufstätigkeit eingehend betrachtet, so dass das Bild von Albinmüller entscheidend vervollständigt werden kann: Dies ist zuerst die eigene Ausbildung und die Zeit als Angestellter in der historistisch geprägten Möbelindustrie in den 1880er und 1890er Jahren, welche die Basis bildeten, auf der er seine spätere Entwurfstätigkeit aufbaute. Als zweites wurde die Lehrtätigkeit an der Kunstgewerbeschule in Magdeburg und den Großherzoglichen Lehrateliers in Darmstadt ausführlicher behandelt. Aus den hier wiedergegebenen Aussagen über seine Unterrichtsmethoden können zum einen wichtige Erkenntnisse über seine Entwurfsprinzipien gewonnen werden. Zum anderen bieten die abgebildeten Schülerentwürfe erste Anhaltspunkte zur Beurteilung einer möglichen Vorbildwirkung des Stilideals, welches Albinmüller vertrat.

Abschließend werden nun die wichtigsten Erkenntnisse der einzelnen vorangegangenen Abschnitte zusammengefasst und im Vergleich mit anderen Protagonisten der Reformbewegung eingeordnet und bewertet. Zuerst wird Albinmüllers Position bestimmt, d.h. mit welchen Mitteln und Zielen er sich der Aufgabe der Stilreform annahm, wie er von der Reformbewegung wahrgenommen wurde und an wen er sich mit seinen Entwürfen richtete. In einem zweiten Schritt werden die stilistische Entwicklung und die Charakteristik seines Beitrags zur Stilreform zusammengefasst; hierzu wird zusätzlich Bildmaterial aus Albinmüllers eigenem Wohnhaus herangezogen, dessen Einrichtung unverfälscht seine eigenen Stilideale wiedergibt.

## 8.1 Position innerhalb der Reformbewegung

Laut eigener Aussage entschied sich Albinmüller um 1900 der Reformbewegung beizutreten, um »für den neu zu schaffenden Zeitstil«<sup>1321</sup> zu kämpfen. In der Wortwahl deutete sich früh an, dass im Zentrum seines Engagements weniger gesellschaftspolitische Aspekte, sondern vor allem stilistische Fragen stehen würden. Auf die eigenständige Entwurfstätigkeit war Albinmüller bestens vorbereitet, da er eine umfassende praktische Ausbildung im Tischlerhandwerk, bis hin zu hochwertiger Kunsttischlerei, erhalten hatte und bereits mehrere Jahre als angestellter Innenarchitekt tätig gewesen war, bevor er sich der Reformbewegung anschloss. Unterstützung erhielt er auf seinem neuen Weg schon früh von prominenter Seite durch den bereits anerkannten Münchner Jugendstilkünstler Karl Groß, der um 1900 an der Kunstgewerbeschule Dresden lehrte. Mit Wechsel zur Magdeburger Kunstgewerbeschule wurden deren Direktor Emil Thormälen und ab 1903 der Berliner Architekt Hermann Muthesius zu Albinmüllers Fürsprechern, letzterer einer der wichtigsten Vertreter der deutschen Reformbewegung. Durch die Berufung an die Darmstädter Künstlerkolonie 1906 fand Albinmüller im hessischen Großherzog Ernst-Ludwig einen Mäzen.

Albinmüller unterstützte die Vorstellung von der Führungsrolle des Künstlers innerhalb der Reformbewegung und verstand sich selbst klar als solcher. Ein wichtiges Merkmal einer Künstleridentität, das eigene Künstlermonogramm,<sup>1322</sup> hatte er bereits vor 1900 ausgebildet. Seine Hauptaufgabe sah er in der Entwurfstätigkeit, was naheliegend ist, da sich hier die Zielstellung des Jugendstils, Schönheit in den Alltag einzubringen, direkt umsetzen ließ. In einem Brief an den Sanatoriumsleiter Friedrich Barner erklärte er 1916: »Noch nie bin ich an eine Arbeit mit dem Gedanken gegangen, wirst Du dabei Geld verdienen? Sondern immer nur: Kann ich damit ein Werk schaffen, das gut und schön ist!«<sup>1323</sup>

So sah auch sein Lehrkonzept die Aufrechterhaltung der Trennung zwischen entwerfendem Künstler und den ausführenden Zeichnern und Handwerkern vor: Albinmüller wollte seinen Schülern bestenfalls die technische Ausarbeitung eines Künstlerentwurfs zutrauen – die Entwurfstätigkeit verwies er nach wie vor an den Künstler, ganz anders als Hermann Muthesius, der hoffte: »In der nächsten Generation wird der Handwerker vielleicht sein eigener Künstler sein [...]«<sup>1324</sup>. Dennoch setzte Albinmüller sich für einen praxis-

1321 Albinmüller 2007, S. 111.

1322 Vgl. Anm. 307.

1323 Brief von Albinmüller an Friedrich Barner, 26.12.1916.

1324 Muthesius 1904/1905, S. 212. Siehe Kapitel 4.1.3 zu Albinmüllers Lehrkonzept.

orientierten Unterricht ein, um das Verständnis für Material und Herstellungsmethoden zu schulen, und vermittelte die Ausführung von Schülerentwürfen z.B. durch die Fürstlich Stolbergsche Hütte, Ilsenburg, oder die Werkstätten für Deutschen Hausrat Theophil Müller, Dresden. Er konnte allerdings in Magdeburg als Teil des Lehrerkollegiums nicht in dem gleichen Maß Einfluss auf die Unterrichtsmethoden ausüben, wie es z.B. Peter Behrens oder Bruno Paul in ihrer Rolle als Direktoren der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule (Behrens, ab 1903) bzw. der Berliner Unterrichtsanstalt (Paul, ab 1906) vermochten. Als Albinmüller 1910 der Direktorposten der Kunstgewerbeschule in Magdeburg angeboten wurde, lehnte er mit der Begründung ab, sich in Darmstadt noch nicht ausreichend mit Entwürfen einen Namen gemacht zu haben. Daraus könnte man schließen, dass ihm die Ausbildung der nächsten Generation gegenüber der eigenen Entwurfstätigkeit weniger wichtig war. Ebenso mag jedoch auch die Enttäuschung über das mangelnde Interesse an Reformen, welches er 1906 dem Lehrerkollegium der Magdeburger Institution vorgeworfen hatte, bei der Entscheidung eine Rolle gespielt haben.<sup>1325</sup>

Gemäß den Zielen der Reformbewegung unterstützte Albinmüller parallel zur Lehrtätigkeit lokale Betriebe mit seinen Künstlerentwürfen.<sup>1326</sup> Dass er damit positiven Einfluss auf das örtliche Kunstgewerbe ausübte, bestätigte der Direktor der dortigen Kunstgewerbeschule, Emil Thormälén, bereits 1902.<sup>1327</sup> Gleiches sahen auch Peter Jessen in den Musterräumen für die Dessauer Kunsthalle 1903 und Hermann Muthesius im Beitrag auf der Weltausstellung in St. Louis 1904, einem Herrenarbeitszimmer, verwirklicht.<sup>1328</sup> Ab 1903 ging Albinmüller längerfristige Verträge mit Firmen in ganz Deutschland ein. Für die Sächsische Serpentinsteingesellschaft, Zöblitz, und die Fürstlich Stolbergsche Hütte, Ilsenburg, prägte er entscheidend die Produktpalette für Jugendstilentwürfe. Ebenso bedeutend war sein Beitrag – neben dem von Richard Riemerschmid – zur stilistischen Erneuerung des Westerwälder Steinzeugs, wie er wohl auch einen größeren Teil der Künstlerentwürfe im Jugendstil für die Lüdenscheider Zinnhersteller Eduard Hueck und Gerhardi & Co. schuf. Zumindest die Fürstlich Stolbergsche Hütte, Ilsenburg, und die Produzenten des Westerwälder Steinzeugs besuchte Albinmüller regelmäßig, um die neuen Modelle

1325 Albinmüller 2007, S. 139 (»Ich versuchte, die Schüler zu Selbständigkeit zu erziehen, wobei aber nicht immer glänzende Resultate für die Schul-Ausstellungen herauskamen. Ich wollte die Schüler an Aufgaben aus der Praxis bilden, fand aber nicht das rechte Verständnis.«).

1326 Albinmüller 2007, S. 125.

1327 Siehe Anm. 336.

1328 Vgl. Jessen 1902/03, S. 468; Muthesius 1906, S. 289 (»Es [das Herrenarbeitszimmer, Anm. der Verf.] legt erfreuliches Zeugnis dafür ab, wie der Einfluß einer wenn auch kleinen Künstlergruppe das örtliche Handwerk beleben und zu Werken ersten Ranges befähigen kann.«).

direkt in Bezug zum Werkstoff und den Herstellungstechniken zu entwickeln. Damit nahm er ein wichtiges Konzept des 1907 gegründeten Deutschen Werkbunds auf, nämlich die engere Zusammenarbeit von Kunst und Industrie.<sup>1329</sup> Zudem verband er mit seiner Entwurfstätigkeit einen pädagogischen Auftrag: »Der Besteller muss eben auch erzogen werden [...]«<sup>1330</sup> hielt er 1906 in einem Vortrag über Gartenkunst fest. Auch diese Haltung entsprach der Zielstellung des Werkbundes, folgerichtig trat Albinmüller dem Verbund 1908 bei.

Von seinen Zeitgenossen wurde Albinmüller klar als Vertreter der neuen Richtung wahrgenommen, auch wenn einige kritische Rezensenten ihm die Herkunft als Musterzeichner nachtrugen.<sup>1331</sup> Doch bereits 1900 hatte der Magdeburger Schuldirektor Thormälen gezielt ihn ausgewählt, um mit seiner Hilfe den Lehrplan zu reformieren. Als Karl Schmidt, Inhaber der Dresdner Werkstätten, 1901 die Kunstgewerbeabteilung für die »Deutsche Kunstausstellung« in Dresden konzipierte, sah dieser Albinmüller für die Ausstattung eines Wohnhauses für einen Rechtsanwalt vor.<sup>1332</sup> Die Einrichtung zweier Musterwohnräume für die neue Dessauer Kunsthalle 1903 wurde ihm überantwortet, wie auch die Berliner Galerie Keller & Reiner 1909 acht Zimmerausstattungen ihrer Neueinrichtung an Albinmüller vergab. Seine Anerkennung als Künstler belegt nicht zuletzt seine 1904 erfolgte Berufung zum Ausstellungskommissar (für Magdeburg und die Provinz Sachsen) für die III. Deutsche Kunstgewerbeausstellung in Dresden 1906. Diese Position war ausschließlich Künstlern vorbehalten, da man nur diesen die Fähigkeit zuschrieb, die korrekte Umsetzung der Ausstellungsziele zu beurteilen. Auch Albinmüllers eigene Beiträge zu dieser Ausstellung hoben ihn nun für einige Rezensenten auf eine Stufe mit anerkannten Vertretern der neuen Stilrichtung wie Behrens, Olbrich, Paul, Riemerschmid und van de Velde.<sup>1333</sup>

Seine Entwürfe präsentierte Albinmüller erfolgreich auf wichtigen nationalen und internationalen Ausstellungen, neben der eben erwähnten Dresdner Ausstellung z.B. auf den Weltausstellungen in St. Louis 1904 und Brüssel 1910. Umfangreiche Beiträge lieferte er zu den Ausstellungen der Darmstädter Künstlerkolonie 1908 und 1914. Teilweise brachte er sich selbst als Organisator in Aus-

---

1329 M.: »1. Jahresversammlung des Deutschen Werkbundes«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 22 (1908), S. 335–336, hier: S. 335 (»Veredelung der gewerblichen Arbeit im Zusammenwirken von Kunst, Industrie und Handwerk, durch Erziehung, Propaganda und geschlossene Stellungnahme zu einschlägigen Fragen«).

1330 Albinmüller 1906/1907, S. 54.

1331 Siehe Anm. 240–242.

1332 Siehe Anm. 370. Leider kam das Projekt nicht zur Ausführung.

1333 Siehe Anm. 513.

stellungsprojekte ein: So koordinierte er den Beitrag der Künstlergruppe Magdeburg für St. Louis 1904 und war wie bereits erwähnt für die Dresdner Kunstgewerbe-Ausstellung 1906 als Arbeitskommissar tätig. Aktiv beteiligte er sich vor allem an der Organisation der oben erwähnten Ausstellungen der Darmstädter Künstlerkolonie 1908 und 1914. Schließlich wirkte er 1926/1927 als leitender Architekt der Deutschen Theaterausstellung in Magdeburg. Zurückhaltender scheint sein Einsatz in den namhaften Verbänden der Reformbewegung gewesen zu sein: Über die Mitgliedschaften im Deutschen Werkbund und Deutschen Künstlerbund als solche hinaus ist bisher nichts zu Aktivitäten Albinmüllers in diesen Vereinigungen bekannt. An der ersten großen Werkbundausstellung 1914 in Köln war er nur indirekt über ausstellende Firmen mit diversen Entwürfen beteiligt. Einzig für die Belange der Darmstädter Künstlerkolonie setzte er sich ab 1907 intensiv ein und bemühte sich noch in den 1920er Jahren um deren Weiterbestehen. Kurzzeitig engagierte er sich nach dem Ersten Weltkrieg im Darmstädter Kunstrat. Abgesehen von seinem Einsatz für die Künstlerkolonie scheint Albinmüller wesentlich weniger organisatorisch bzw. leitend tätig gewesen zu sein als andere Vertreter der Reformbewegung wie z.B. Bruno Paul, der aktiv im Deutschen Werkbund arbeitete und u.a. die künstlerische Leitung der Deutschen Abteilung für die Weltausstellung in Brüssel 1910 innehatte. Vortrags- und Autorentätigkeiten nahmen nach gegenwärtigem Kenntnisstand zumindest bis zum Ersten Weltkrieg ebenfalls nur einen geringen Teil seiner Aktivitäten ein, im Gegensatz z.B. zu Henry van de Velde, der sich auch in seinen Texten intensiv mit den Anforderungen des neuen Stils auseinandersetzte, oder Karl Groß, der mehrere Artikel zur Reform der Kunstgewerbeschulen veröffentlichte. Erst in den 1920er Jahren schaltete sich Albinmüller häufiger in die Debatten um das Neue Bauen ein, wenn auch teilweise nur in der lokalen Presse: Sein wohl wichtigster Kommentar »So sollt ihr Bauen! Sachlichkeit als Fundament« erschien in der Magdeburgischen Zeitung.<sup>1334</sup>

Im Zentrum der Entwurfsarbeit von Albinmüller stand der Wohnraum für das gehobene Bürgertum. Nicht nur die meisten seiner Raumkunstwerke, sondern auch seine Möbel, Gebrauchs- und Ziergerät wie auch die weiteren Materialien zur Raumausstattung wie Textilien, Bodenbeläge oder Tapeten waren zum Einsatz in diesem Einrichtungs-feld vorgesehen. Bis 1903 finden sich darunter Entwürfe, die dafür gelobt wurden, auch für finanziell weniger Gutgestellte erschwinglich zu sein – so das »Dresdner Zimmer« von 1899 oder die Zinngerätschaften, welche 1902/03 von der *Dekorativen Kunst* veröffentlicht wurden. Die Musterräume, welche Albinmüller 1903 für die Dessauer Kunsthalle schuf, nahmen mit der flexiblen Möblierung und der kostengünstigen Schablonenmalerei

---

1334 Vgl. Albinmüller 1927.

als Wandgestaltung ebenfalls Rücksicht auf geringere finanzielle Mittel. Doch bereits die zeitgleich entstandenen Entwürfe für Landhäuser verweisen auf eine Orientierung hin zu einer wohlhabenderen Kundschaft.

Eine Zusammenarbeit mit den Werkstätten der Jugendstilbewegung ist bislang nur bis 1903 bekannt. Um 1900 lieferte Albinmüller Entwürfe für die Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst von Karl Schmidt, 1902 wechselte er zu den ebenfalls in Dresden ansässigen Werkstätten für Deutschen Hausrat Theophil Müller. Das Programm beider Unternehmen strebte eine gute Gestaltung auch für niedrige Einkommen an. Anders als Bruno Paul oder Richard Riemerschmid hat sich Albinmüller nicht mit der seriellen Produktion von Typenmöbeln beschäftigt, obwohl davon ausgegangen werden kann, dass er aufgrund seiner Ausbildung über die nötigen Kenntnisse verfügte, entsprechende Entwürfe unter Berücksichtigung der Funktionalität und finanziellen Aspekte anzufertigen. Ein Beleg dafür ist das bereits erwähnte »Dresdner Zimmer« von 1899. Zwar griff Albinmüller das Thema der Serienproduktion in den 1920er Jahren für den Holzhausbau auf, doch richteten sich viele der Bauten – wie auch das 1929 entwickelte »Eigenwohnhaus aus der Fabrik« – an eine finanzkräftigere Kundschaft.<sup>1335</sup> Diese Orientierung begründete Albinmüller 1930 damit, dass er an diesem Punkt Handlungsbedarf sah: »Denjenigen aber, die sich nach dem Eigenwohnhaus sehnen [...] [,] konnte in der bisher geübten Weise nicht geholfen werden oder nur in ganz verschwindendem Maße.«<sup>1336</sup>

Spätestens mit dem Wechsel zur Darmstädter Künstlerkolonie gehörte Albinmüller zu jenen Künstler-Entwerfern, die sich mit ihrer Tätigkeit auf die gehobenen Gesellschaftsschichten konzentrierten, in der Annahme, dass die anderen dem Vorbild von allein folgen würden. In diesem Punkt wich er von den Idealen des Werkbunds ab, der mit seiner Arbeit breitere Bevölkerungsschichten erreichen wollte. Die verstärkte Ausrichtung auf eine gehobene Kundschaft ging parallel einher mit dem zunehmenden Einsatz von edleren Materialien und aufwändigeren Techniken, welche Albinmüller z.B. in der kunstvoll intarsierten Holzvertäfelung des Musiksaals und dem wohl sehr kostspieligen Schlafzimmer auf der Hessischen Landesausstellung 1908 präsentierte.<sup>1337</sup> Im Nachgang begründet er:

---

1335 Siehe Kapitel 7.4.1 und 7.4.3.

1336 Albinmüller 1930a, S. 134 (im Gegensatz zum Mietwohnungsbau).

1337 Siehe Kapitel 5.2.1.

*»Nicht die Sucht originell zu sein oder zu wirken, sondern der Wille, dem an einen gewissen Lebensgenuß gewohnten, vermögenden Besitzer ein Heim zu bauen, schuf die Werke.«<sup>1338</sup>*

Mit seiner Haltung stand Albinmüller nicht allein, wie eine Kritik an der Neu-präsentation der Berliner Galerie Keller & Reiner 1909 zeigt, zu der neben ihm u.a. auch Peter Behrens und Paul Lang Entwürfe beigetragen hatten:

*»Für jene Kreise, die in der Kunstpflege mehr einen Luxus als ein inneres Bedürfnis befriedigen, mussten Künstler herangezogen werden, die [...] in übertriebenen Formen und prunkhaften Materialien mehr Repräsentationsräume für Ausstellungs- als für Wohnzwecke schufen.«<sup>1339</sup>*

Eine Erklärung für diese Ausrichtung auf eine finanzkräftige Kundschaft kann in Albinmüllers Fokussierung auf die Stilfrage liegen. Die als am wichtigsten wahrgenommene Aufgabe, die Raumkunst, war in ihrer idealen Ausprägung nur in großen Wohnungen bzw. Häusern umzusetzen, da jeder Raum entsprechend seiner Funktion zu gestalten war,<sup>1340</sup> im idealen Fall also jeder Funktion ein eigener Raum zugewiesen wurde. Zugleich ermöglichte eine finanzkräftige Kundschaft große Freiheit bei Materialwahl und Herstellungstechnik, wie z.B. die oben genannten Räume auf der Hessischen Landesausstellung 1908 zeigten (der Musiksaal wurde tatsächlich an einen Abnehmer in den USA verkauft).

---

1338 Albinmüller 1909, S. 15.

1339 W.C.B.: »[Rubrik: Kunstausstellungen. Berlin]«, in: *Kunst und Künstler* 8 (1910), S. 325–326.

1340 Haenel/Tscharmann 1908, S. 35 (»Aus dem Gebrauche soll Form und Durchbildung eines jeden Raumes entwickelt sein.«).

## 8.2 Stilistische Charakteristiken

Aus den überlieferten Entwürfen Albinmüllers wird deutlich, dass er die Debatten um den ›richtigen‹ Zeitstil aufmerksam verfolgte und die jeweils aktuellen Strömungen für sich adaptierte, ohne dabei den Geschmack seines gewählten Zielpublikums aus den Augen zu verlieren. Zur Bildung der eigenen Formensprache konnte er auf einer breiten Basis aufbauen. Durch Ausbildung und Lehrtätigkeit war er mit den verschiedenen historischen Stilrichtungen vertraut. Bereits während seiner Zeit als Angestellter in der Möbelindustrie hatte er sich in Museen, Bibliotheken sowie auf Städtereisen weitergebildet. Parallel hatte Albinmüller seit der Gesellenzeit Studien in der Natur betrieben, die zu einer der wichtigen Motivquellen für den Jugendstil wurde. Seine Kenntnisse in der Stilgeschichte vervollständigte er, als er im Herbst 1900 die Vorlesung zur »Architektonischen und Ornamentalen Formenlehre« an der Kunstgewerbeschule Magdeburg übernahm.

Die ersten Interieur-Skizzen [Abb. 6, 9] und Möbelentwürfe [Abb. 10, 11] aus den Jahren 1896 bis 1898 waren noch von Unentschiedenheit zwischen Historismus und Jugendstil geprägt, doch 1899 wird das klare Bekenntnis zur modernen Gestaltung mit seinem prämierten »Dresdner Zimmer« [Abb. 19, 20] deutlich. In den folgenden Jahren schuf Albinmüller eine große Zahl an Entwürfen für Kunstgewerbe und Raumkunst, die in Formgebung und Ornamentik dem Jugendstil zuzuordnen sind, wobei im Bereich der Möbel bereits ab 1903 eine deutliche Reduzierung der gestalterischen Elemente und ein beginnender Neoklassizismus zu beobachten sind. Sie wurden zunehmend auf ihre Kasten-Grundform zurückgeführt, das abstrahierte Dekor wurde häufig als Intarsie umgesetzt [vgl. z.B. Abb. 30, 32].

Aus einem Bericht Emil Thormälens von 1904 können einige stilistische Grundprinzipien Albinmüllers entnommen werden, nämlich »eine sinngemäße und vor allem sparsame Verwendung des Ornamentes, es nur da anzubringen, wo es die Funktionen der Architekturteile, das Tragen, Stützen, Umschliessen etc. unterstützt«<sup>1341</sup>. Als Inspiration dienten Motive aus Flora und Fauna: »Jedoch fanden die organischen Gebilde nicht in ihrer Gesamtform Verwendung, sondern es wurden charakteristische Einzelformen, wie sie sich beim Studium der Natur aufdrängen, angewandt«.<sup>1342</sup> Beispiele dafür sind eine Weinkanne [Abb. 77] mit stilisierten Blütenstängeln auf der Wandung oder eine Kaffeekanne, bei der das Ornament den charakteristischen Linien der Form folgte

---

1341 Thormälens 1904a, fol. 44.

1342 Thormälens 1904a, fol. 44.

[Abb. 79]. Daneben setzte Albinmüller früh geometrische Schmuckformen und Elemente der Bauornamentik wie Maßwerk und Laufenden Hund ein. Die singular platzierten Schmuckmotive wurden gelegentlich mit schmalen Zierlinien verbunden. Gerade bei den Flachmustern für Linoleum lässt sich ein hoher Grad an Abstraktion in der Umsetzung der floralen Vorbilder beobachten. Gestaltungslösungen, die naturnah Tiere oder Pflanzen als Gefäßkörper umsetzten, kamen bei Albinmüller sehr selten vor. Vollfigürliche Tierfiguren traten zumeist als Beiwerk auf und rahmten den eigentlichen Gebrauchsgegenstand ein [Abb. 89, 90, 96]. Gerade im Bereich von Gebrauchsgerät benutzte Albinmüller Ornamente und Formen bei verschiedenen Entwürfen und Materialien wieder.<sup>1343</sup> Eindrücklich auf die Formensprache Albinmüllers gewirkt haben einige der Gründungsmitglieder der Darmstädter Künstlerkolonie: Bürck, Behrens und Huber. Besonders oft tritt die Schmuckform der Volute auf, wie sie auch Henry van de Velde häufig einsetzte, auch geometrische Formen fanden Verwendung. Parallel finden sich in einzelnen Dekorelementen Rückbezüge auf gotische Stilformen, z.B. in den Magdeburger Weinstuben »Dankwarth & Richters« mit angeedeutetem Kreuzrippengewölbe im Entrée [Abb. 47] oder Maßwerk in der Türverglasung [Abb. 56]. Gotische und romanische Elemente hatten Albinmüller in den 1890er Jahren besonders fasziniert,<sup>1344</sup> zugleich kann es sich hier aber auch um Einflüsse von Seiten der britischen Arts & Crafts-Bewegung gehandelt haben. Eine britisch beeinflusste Formensprache ist bei Albinmüller bis 1904 zu beobachten und auch das 1906 auf der Dresdner Kunstgewerbe-Ausstellung präsentierte Trauzimmer weist mit den schlanken Formen und der starken Betonung der Vertikalen eine Verwandtschaft zu Entwürfen Charles Rennie Mackintoshs auf.

Aus all diesen verschiedenen Einflüssen hatte Albinmüller 1906 zu einer klaren, straffen Formensprache gefunden, die ohne direkte Rückbezüge auf historische Stilstufen auskam und figürliche Ornamente nur zurückhaltend einsetzte. Als Beispiele genannt seien das Herrenarbeitszimmer von 1906 [Abb. 69, 70] und das Schnapsservice von 1905 [Abb. 84], welches mit dem zarten Zick-Zack-Dekor und der elegant schlanken Formgebung bereits auf die 1920er Jahre verweist. Der Wechsel Albinmüllers von der Kunstgewerbeschule Magdeburg an die Künstlerkolonie in Darmstadt 1906 brachte jedoch eine deutliche Ausrichtung zum Neoklassizismus, damit folgte er der allgemeinen Entwicklung in Deutschland, welche sich in diesem Zeitraum vollzog. Dadurch sind die zwei charakteristischen Stilphasen in seinem Werk zugleich jeweils an die prägenden Wirkungsstätten in Magdeburg und Darmstadt gebunden.

---

1343 Vgl. dazu auch Dry-von Zezschwitz 1993, S. 86.

1344 Vgl. Albinmüller 2007, S. 100.

Der Neoklassizismus, den Albinmüller ab 1907 in Darmstadt entwickelte, ist zum einen von einer wiederentdeckten Freude an Ornament und Schmuckformen geprägt. Eines der eindrucksvollsten Beispiele ist der leider nicht erhaltene Musiksaal für den Großherzog Ernst-Ludwig von 1914 [Abb. 158–160]. Die Oberflächen der Möbel verzierte er teilweise mit kunstvoll eingelegten Mustern, wie z.B. an zwei Wohnzimmerschränken von 1908 zu sehen ist [Abb. 119, 120]. In den opulenten Teppich- und Tapetenmustern der Jahre um 1910/14 findet sich eine Verwandtschaft zu den Produkten der Wiener Werkstätte – aber auch ein Rückbezug zum Biedermeier. Stilistisch schien Wien nun ein relevantes Vorbild zu sein, u.a. die Entwürfe Josef Hoffmanns, wie hier bei den Möbeln im Speisezimmer für die Berliner Galerie Keller & Reiner und der Diele im Sanatorium Dr. Barner, Braunlage, gezeigt.<sup>1345</sup>

Parallel führte Albinmüller die ab 1903 entwickelte sachlich bereinigte Formensprache weiter, exemplarisch sei hier auf das Schlafzimmer für die Berliner Galerie Keller & Reiner von 1909 verwiesen [Abb. 134]. Beispiele für Entwürfe für Kleingerät, die auf Dekor (fast) verzichteten und rein auf die Oberflächenqualität des Materials setzten, ein charakteristisches Element klassizistischer Formgebung, sind die Kaffee-Tee-Service von 1910 [Abb. 186] oder eine Bowle aus dem gleichen Jahr [Abb. 187], jeweils aus Silber. Im Braunlager Sanatorium ist ein radikal moderner Lincrusta-Entwurf erhalten geblieben, ein komplett in Schwarz gehaltener Rapport aus Wellen und Spiralen [Abb. 218]. Vereinzelt treten bereits voluminöse Formen auf, wie sie dann für die 1920er Jahre typisch werden, zu sehen in den Sitzgruppen in zwei Herrenzimmern 1908 [Abb. 114] bzw. 1914 [Abb. 144] oder den Sesseln im Damenzimmer für Keller & Reiner 1909 [Abb. 129]. Auch die typische Treppenform eines Grabmalentwurfs von 1915 verweist bereits auf die 1920er Jahre [Abb. 303]<sup>1346</sup>.



Abb. 303: Albinmüller: Modell für ein Grabmal (um 1915), 23,8 × 12 × 6,8 cm, Silber, teilweise vergoldet, Einlagen aus Lapislazuli

1345 Siehe Kapitel 5.2.2 und 6.3.2.

1346 Der Entwurf wurde für Albinmüllers Grabstätte umgesetzt, vgl. Gräfe 2010a, S. 270f.

Tatsächlich sind neoklassizistische Züge in den Entwürfen Albinmüllers bereits während der Magdeburger Jahre feststellbar. Er wird die einschlägigen Schriften gekannt haben, die den Stilwandel zum Neoklassizismus in Deutschland einleiteten, z.B. den 1904 erschienen Aufsatz »Biedermeier als Erzieher« von Josef August Lux. Die 1906 in einem Vortrag über Gartenkunst herausgehobenen Schlagworte »ORDNUNG und HARMONIE«<sup>1347</sup> treffen spätestens ab 1904 auf seinen Stil zu. Von Beginn an war Symmetrie ein wichtiges Gestaltungsprinzip, wohingegen die für den Jugendstil typische Asymmetrie nur selten vorkam [vgl. zwei Spiegelschränke, Abb. 44, 206]. Die von Thormälen 1904 beschriebene Praxis der Positionierung von Schmuckformen an für die Konstruktion relevanten Teilen gehörte zu den neoklassizistischen Entwurfsprinzipien, wie auch das oft als Schmuckelement erscheinende Quadrat. Letzteres verwendete Albinmüller z.B. in verschiedenen Decken- und Bodengestaltungen in Form von quadratischen Rastern oder dem Intarsienschmuck des Herrenarbeitszimmers in einer der 1914 präsentierten Musterwohnungen der Miethäusergruppe am Olbrichweg [Abb. 144–146]. Daneben erschien weiterhin häufig die Volute, gern singulär eingesetzt an exponierten Stellen der Möbelkonstruktion, wie bei einem Schlafzimmer aus den oben erwähnten Musterwohnungen von 1914 [Abb. 151–153] oder den Möbeln im Damenzimmer des Sanatoriums Dr. Barner, Braunlage, aus dem gleichen Zeitraum [Abb. 232].

Typisch für Albinmüllers Umsetzung des Neoklassizismus ist das Prinzip der Addition, d.h. die Gegenstände bzw. Möbel werden aus einzelnen Elementen zusammengesetzt, auf schmückende Verbindungselemente wird verzichtet. Die Einzelteile können dabei durchaus auf historische Vorbilder der klassischen Formensprachen zurückgehen: So füllte er einen halbkreisförmigen Buffetaufsatz streng symmetrisch vollständig mit Rocailles aus und gab dem Fuß die Form eines angedeuteten kannelierten Halbsäulensegments [Abb. 150], während die übrigen Teile des Schrankkörpers auf einer reinen Kastenform basierten. Bei einem Trinkgläserersatz von 1910 kombinierte Albinmüller ein kanneliertes Säulensegment als Kuppel mit einem Fuß in Halbkugelform [Abb. 193].

In den 1920er Jahren blieb Albinmüller dem sachlichen Neoklassizismus verbunden, passte die Raumkunst nur gelegentlich durch typische Schmuckelemente des Art Déco dem neuen Zeitgeschmack an. Allerdings ging seine Entwurfstätigkeit stark zurück und es entstand kaum noch Gebrauchs- oder Ziergerät, einzelne Möbel-Entwürfe verwendete er mehrfach.<sup>1348</sup>

1347 Albinmüller 1906/1907, S. S. 54.

1348 Z.B. wurde der gleiche Bett-Entwurf sowohl im »Bürgerlichen Wohnhaus« (1925) als auch im Haus Wolf (1925/1926) verwendet, vgl. hier Abb. 262 und Feldhaus 1928, Abb. S. 37. Die vermutlich zuerst für Haus Wolf entworfenen Wohnzimmer-Einbaumöbel fanden im »Arbeitszimmer des Intendanten« auf der Deutschen Theateraus-

Seinen Lebenserinnerungen zufolge hat Albinmüller Räume stets als zu gestaltende Einheit aufgefasst und nur ungerne Arbeiten anderer einbezogen:

*»Manche Innenräume und Architekturen sind mir durch künstlerische Zutaten, die doch eigentlich eine Steigerung des Ganzen bringen sollten, geradezu zerrissen worden. Es ist verständlich, wenn der Architekt, der den Raum primär als Gesamtkunstwerk erlebt, vielfach lieber auf solchen künstlerischen Wandschmuck verzichtete.«<sup>1349</sup>*

Bislang sind keine Raumeinrichtungen bekannt, in denen er vereinheitlichende Schmuckelemente bei allen Einrichtungsgegenständen inklusive des Gebrauchsgeräts einsetzte, wie dies z.B. Peter Behrens für das Speisezimmer in seinem Haus auf der Mathildenhöhe [Abb. 3] oder im Speisezimmer für das Berliner Wertheim-Kaufhaus umgesetzt hatte. Auch wenn z.B. einige der 1914 präsentierten Musterräume in der Miethäusergruppe am Olbrichweg in Darmstadt sich durch verbindende Grundzüge auszeichneten, z.B. das erwähnte Quadrat in einem der Herrenarbeitszimmer [Abb. 144–146], so stattete Albinmüller die Räume mit diversen Gebrauchs- und Ziergegenständen aus, die zwar nach seinem Entwurf, aber nicht explizit für diesen Raumkontext entstanden waren. Damit signalisierte er dem zukünftigen Benutzer ein größeres Maß an Flexibilität. Auch Farbkonzepte konnten angepasst werden, so erwähnte 1911 eine Besprechung zu seinem Bildwerk »Architektur und Raumkunst« (1909) lobend »Farbentöne, die Müller mit Sorgfalt berechnet, die aber allerdings auch anders gewünscht, gewollt und gemacht werden könnten«<sup>1350</sup>.

In der Magdeburger Phase bevorzugte Albinmüller eine türsturzhohe Holzvertäfelung für die Gestaltung der Wandfläche, zumeist im oberen Bereich durch Intarsien und/oder Schnitzwerk verziert. Die übrige Wand- sowie die Deckenfläche wurden farbig gehalten, allerdings zumeist grau abgetönt – Beispiele hierfür sind die Magdeburger Weinstuben »Dankwarth & Richters« [Abb. 51–54] und das 1904 auf der Weltausstellung in St. Louis gezeigte Herrenarbeitszimmer [Abb. 58]. Beide enthalten auch die bevorzugten Einbaumöbel. Eine Ausnahme stellen die zwei Musterräume für die Dessauer Kunsthalle 1903 dar – hier hatte Albinmüller mit Schablonenmalerei eine preislich günstigere Wandgestaltung präsentiert und zusammen mit der flexibleren Möblierung einem kleineren

---

stellung in Magdeburg, Abteilung »Raumkunst«, Wiederverwendung, vgl. Feldhaus 1928, Abb.S.34 und hier Abb. 292.

1349 Albinmüller 2007, S. 127 f.

1350 Schölermann 1910, S. 182

Geldbeutel Rechnung getragen. Der Deckengestaltung widmete Albinmüller zuerst weniger Aufmerksamkeit, auch wenn bei den Magdeburger Weinstuben der Bereich bereits durch schmale Stucklinien gegliedert wurde. Eine kunstvollere Deckengestaltung findet sich ab 1906, beginnend mit den Räumen auf der Dresdner Kunstgewerbe-Ausstellung, z.B. beim Herrenarbeitszimmer [Abb. 69].

Auffällig sind in den Raumausstattungen um 1914 Wandmalereien in Form von gemusterten horizontalen Streifen zur Gliederung der Fläche [z.B. Abb. 147–149, 223]. Mit diesen übersetzte Albinmüller die in der Klassik so beliebte Säule in die Form von Flachmustern, geeigneter zur Verwendung in den eher kleineren Räumen bürgerlicher Wohnungen. Diese Pseudo-Pilaster waren aus Blumenranken aufgebaut – zum Teil eine klassische kannelierte Säule mit Kapitell imitierend, als Inspiration könnten klassizistische Stoff- oder Tapetenmuster mit ihren Pflanzenranken, Festons und Blumenkörben gedient haben. In den 1920er Jahren reduzierte Albinmüller dieses Stilmittel zu schmucklosen Pseudolisenen, die – nun stärker die Sachlichkeit betonend – z.B. die Wandfläche des Musikzimmers auf der Magdeburger Theaterausstellung 1927 gliederten.

In zahlreichen Rezensionen wird der besondere Charakter der Farbgebung in seinen Räumen hervorgehoben, die meisten sind jedoch nur durch Schwarz-Weiß-Abbildungen überliefert. Wertvoll sind hier die Befunde, die sich im Sanatorium Dr. Barner, Braunlage, erhalten haben – hier lässt sich z.B. in der Garderobe die Wirkung des kräftigen Grüns der Lincrusta-Tapete in Kombination mit den goldfarbenen Garderobenhaken, den schwarzen Zierleisten und weißen Holzelementen eindrücklich nachvollziehen. Eine genaue Einordnung der Raumkunst Albinmüllers zwischen ›dekorativ-tektonisch‹ und ›formal-psychisch‹<sup>1351</sup> ist im größeren Rahmen jedoch ohne das so wichtige Element der Farbe, welches die Schwarz-Weiß-Abbildung uns vorenthalten, nur schwer möglich. Zieht man die Äußerungen von zeitgenössischen Rezensenten heran, so gelang ihm eine eindrückliche ›formal-psychische‹ Gestaltung 1906 mit dem Trauzimmer sowie mit den Raumausstattungen, die er 1908 auf der Hessischen Landesausstellung präsentierte.<sup>1352</sup> Gesamtkunstwerke im größeren Sinn machten die beiden Musiksäle von 1908 und 1914 wahrnehmbar, hier trugen zusätzlich neueste technische Möglichkeiten, z.B. indirekte Beleuchtung und Musik (1908 Phonola-Flügel, 1914 Orgelfernwerk) zum Erlebnis bei.

---

1351 Vgl. Anm. 103 f.

1352 Vgl. Anm. 481 und 776.

Doch viele der hier präsentierten Räume erlaubten, abgesehen von Einbaumöbeln, dem Bewohner ein gewisses Maß an Flexibilität und Individualität in seiner Ausstattung.<sup>1353</sup> Häufiger wurden Albinmüllers Räume von Rezensenten herangezogen, um an ihnen den gewünschten deutschen Stil zu demonstrieren, so das 1904 in St. Louis ausgestellte Herrenarbeitszimmer oder das Speisezimmer auf der Weltausstellung in Brüssel 1910.<sup>1354</sup> In den 1920er Jahren galten seine Raumgestaltungen als vorbildliche Gegenbeispiele zu Le Corbusiers »Wohnmaschine«, die für das abgelehnte Neue Bauen stand.<sup>1355</sup> Tatsächlich zeigt sich im Haus Winnar (1929 bis 1932) ein fortgeführter Neoklassizismus in der vollflächigen Holzvertäfelung von Wänden und den verwendeten kostspieligen Holzarten. Doch Albinmüller verschloss sich nicht den Weiterentwicklungen und gab an, sich z.B. beim Haus Winnar (1929/32) am »Formempfinden unserer Zeit«<sup>1356</sup> orientiert zu haben. Die skizzierten Einrichtungsgegenstände für das »Eigenwohnhaus aus der Fabrik« von 1929 (1930 publiziert) weisen ästhetisch eine Nähe zu zeitgleichen modernen Einrichtungen auf, z.B. zu Wohnungseinrichtungen, die in den Werkstätten der Burg Giebichenstein entstanden waren und im von Behrens entworfenen Mietshaus zur Werkbund-Ausstellung »Die Wohnung« in Stuttgart 1927 präsentiert wurden. Auch nahm er mit der flexiblen Raumeinteilung im »Eigenwohnhaus« ein sehr aktuelles Konzept auf. Mitte der 1920er Jahre forderte Albinmüller: »Ein jeder soll und muss den Fortschritt wollen. [...] Aber mit Äußerlichkeiten und kunstgewerblichem Aufputz ist er nicht zu erzwingen.«<sup>1357</sup>

---

1353 Damit ist der Einschätzung von Gräfe zu widersprechen: Ihrer Meinung nach war es »seine Obsession, die Menschen einem verpflichtenden Weltbild zu unterwerfen, das heißt die Vision eines Julius Langbehn vom Ganzen in der Lebensrealität der Menschen verbindlich werden zu lassen, indem er die Bauten und ihre Einrichtung in einer Weise zum Gesamtkunstwerk ästhetisiert, die das banale Leben nahezu ersticken.«, vgl. Gräfe 2010a, S. 53. In vielen der hier besprochenen Räumlichkeiten steht jedoch klar die Funktionalität als Wohnraum im Vordergrund, in dem ein Alltag sehr gut zu bestreiten war.

1354 Vgl. Volbehr 1904b, S. 493 (als Gegenbeispiel zum »schwelgerischen Prunk französischer Repräsentationsräume und von dem kühlen Geschäftssinn englischer Bureaus«). Siehe Anm. 807 zur Weltausstellung in Brüssel.

1355 Siehe Kapitel 7.4.

1356 Albinmüller 2007, S. 232.

1357 Albinmüller 1925/1926a, S. 89 f.

### 8.3 Das eigene Wohnhaus

Die oben zusammengefassten Charakteristiken der Raumkunst Albinmüllers spiegeln sich in seinem eigenen Wohnhaus wider. Dieses entstand nach seinen Plänen in den Jahren 1911 bis 1912 in Darmstadt unterhalb der Russischen Kirche auf der Mathildenhöhe am Nikolaiweg 16 [Abb. 304].<sup>1358</sup> Mit kubischem Baukörper und Zeltdach nimmt es Bezug auf das benachbarte Ausstellungsgebäude, welches 1908 nach Entwurf Joseph Maria Olbrichs entstanden war. Die überlieferten Abbildungen der Inneneinrichtung,<sup>1359</sup> von denen im Folgenden einige beispielhaft herausgegriffen werden, zeigen, dass Albinmüller auch im eigenen Haus seinen Gestaltungsidealen folgte.

Abb. 304:  
Wohnhaus Albinmüller, Darmstadt (1911 bis 1912): Straßenseite



Abb. 305:  
Wohnhaus Albinmüller Darmstadt  
(1911 bis 1912): Grundriss des  
Erdgeschosses



1358 Vgl. Albinmüller 2007, S. 162. Vgl. auch Gräfe 2010a, S. 264. 1915 erweiterte er das Esszimmer, ergänzte einen Balkon am Ankleidezimmer und überdachte das Luftbad, vgl. ebd.

1359 Leider ist das Wohnhaus im Zweiten Weltkrieg zerstört worden, doch in der Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt wird eine Mappe mit Außen- und Innenaufnahmen aufbewahrt. Vgl. Albinmüller: *Darmstädter Wohnkultur aus der Zeit der Künstlerkolonie. Haus Albinmüller*, [Darmstadt] [ca. 1928] (Titelangabe laut Katalogkarte der ULB Darmstadt). Diese waren vermutlich Ende der 1920er Jahre für eine (nicht zustande gekommene) Publikation angefertigt worden: Zwei der Aufnahmen sind mit handschriftlichen Vermerken versehen (»kann ausscheiden« bzw. »Neue Aufnahme machen, mit kleinem Tisch«, vgl. ebd., Tafel 15, 18), die auf die Absicht zur Veröffentlichung deuten. Die Datierung ergibt sich aus einer in einigen Zimmern abgebildeten Pferdeskulptur, einem Modell der Figuren des 1927 zur Deutschen Theaterausstellung in Magdeburg errichteten Pferdetores.

Auf relativ kleiner Grundfläche<sup>1360</sup> verteilten sich über zwei Etagen die für eine gehobene Gesellschaftsschicht typischen Räumlichkeiten: Im Erdgeschoss [Abb. 305] folgten auf einen Windfang und anschließenden Vorraum zur einen Seite Empfangs-, Damen-, Herren- und Esszimmer, zur anderen Seite Anrichte, Küche und Speisekammer.

Im Obergeschoss befanden sich die Schlafzimmer der Familienmitglieder, ein Ankleidezimmer, Badezimmer und ein Luftbad. Das Letztgenannte war ein Zeichen für Albinmüllers fortgesetzte Identifizierung mit den Idealen der Lebensreform, hier mit der heilenden Wirkung von Luftkuren. Zur Einrichtung benutzte er überwiegend seine eigenen Entwürfe.<sup>1361</sup> Laut August Noack, der für die Zeitschrift *Die Kunst* einen kurzen Bericht über Albinmüllers Wohnhaus verfasste, waren 1912 alle Räume in einer »freudig-heitere[n] Farbstimmung, mit kräftiger Kontrastwirkung [...]«<sup>1362</sup> ausgestaltet. Auch seien laut Noack die neuesten technischen Errungenschaften und Materialien eingesetzt worden, so z.B. eine Zentralheizung, elektrisches Licht und ein Vakuumreiniger.<sup>1363</sup>

Bereits den Windfang [Abb. 306], durch den Besucher das Haus betraten, hatte Albinmüller durch die für ihn zur Bauzeit charakteristische Wandgestaltung und eine aufwändige, kassettierte Decke künstlerisch aufgewertet. Schmale dunkle Linien gliederten die Wand in Felder, die Eingangstür wurde von zwei aufgemalten Pseudopilastern eingerahmt. Dem Aufbau einer ionischen Säule folgend, waren Kapitelle und die die Kanneluren andeutenden Linien aus eingerollten bzw. S-förmig geschwungenen Pflanzenstängeln gebildet. Eine ähnliche Wandgestaltung benutzte Albinmüller z.B. in einem der Speisezimmer [Abb. 149] in den Musterwohnungen der Miethäusergruppe am Darmstädter Olbrichweg, die ein wichtiger Teil der Künstlerkolonie-Ausstellung 1914 waren.

Dem Besucher bot sich ein herrschaftlicher Empfang. Zugleich nutzte Albinmüller den Raum, um ein Leitmotiv seines Handelns darzulegen: Neben einem umlaufenden Spruchband unterhalb der kassettierten Decke, welches die Worte »Des Menschen Leben ist ein Kampf« enthielt, war über der Tür ein Schmuckmotiv angebracht, dem das Wort »Pflicht« eingeschrieben war.<sup>1364</sup>

1360 Vgl. Noack 1912, S. 473; Albinmüller 2007, S. 162 (Bedenken des Großherzogs, dass das Haus zu klein sei für Albinmüllers Familie).

1361 Vgl. Noack 1912, S. 476.

1362 Ebd.

1363 Vgl. ebd.

1364 Dieses Schmuckmotiv hatte Albinmüller 1917 auch auf dem Titel seines Bildbandes *Werke der Darmstädter Ausstellung und andere Arbeiten* [...] platziert, vgl. *Werke der Darmstädter Ausstellung 1917*, Titel. Laut Gräfe war das Spruchband einem Gedicht Albinmüllers entnommen: »Des Menschen Leben ist ein Kampf; Des Lebens Schönheit ist ein Traum. Hoch über Kampf und Träumen steht der Friede.«, vgl. Gräfe 2010a, S. 219. Vgl. zur selbstempfundenern Ernsthaftigkeit z.B. Albinmüller 1906/1907, S. 53 (»der ernstschaftende Künstler«), S. 54

Einer der größten und repräsentativsten Räume im Haus Albinmüller war das Empfangszimmer [Abb. 307]. Ausgestattet mit verschiedenen Sitzgruppen und einem Piano, war es für verschiedene gesellschaftliche Verwendungszwecke geeignet. Die Deckenmitte hob eine quadratische Feldeinteilung hervor, ein typisches neoklassizistisches Gestaltungsmittel von Albinmüller. Er hatte es z.B. schon 1906 im Herrenzimmer auf der Dresdner Kunstgewerbe-Ausstellung eingesetzt oder in dem Speisezimmer, das 1910 auf der Weltausstellung in Brüssel ausgezeichnet worden war. Die Wandgestaltung ähnelte mit den parallel angelegten, farbig hervorgehobenen Pseudolisenen derjenigen des Musikzimmers auf der Deutschen Theaterausstellung 1927.<sup>1365</sup> Den 1920er Jahren zuzuordnen ist auch die sehr nüchterne Lösung der Deckenbeleuchtung in Form von Glühbirnen in schlichten kubischen Halterungen.

Abb. 306:  
Wohnhaus Albinmüller, Darmstadt  
(Aufnahme ca. 1928): Windfang



(»Ordnung und Harmonie«); Albinmüller 2007, S. 150 (»aus dem ersten Erzgebirge stammend«). Vgl. auch die Zuschreibung durch die Rezensenten, z.B.: Muthesius 1906, S. 289; Hellwag 1911, S. 3.

1365 Siehe Kapitel 5.2.3 und 7.5.4.

Die Möbel und der Teppich passten sich in Albinmüllers Formensprache der Entstehungszeit des Hauses ein. Die Sitzmöbel rechts im Bild sind eine Farbvariante der Schreibtisch-Stühle des Damenimmers bei Keller & Reiner 1909 [vgl. Abb. 128]. Der Teppichentwurf ähnelt einem der 1910 in Brüssel ausgestellten Muster, die von der Wurzener Teppichfabrik hergestellt wurden [vgl. Abb. 169].

Zum Schmuck hatte Albinmüller hier verschiedenes Kleingerät nach seinen Entwürfen angeordnet und an den Wänden einige seiner eigenen Gemälde platziert. Diese waren ab der Zeit des Ersten Weltkrieges entstanden und zeigten häufig Motive seiner erzgebirgischen Heimat, der sich Albinmüller zeitlebens eng verbunden fühlte.<sup>1366</sup>

Eckige Formen und beruhigte Wand- und Bodenflächen, charakteristisch für die Herrenzimmer Albinmüllers, dominierten die Ausstattung seines eigenen Arbeitszimmers [Abb. 308]. Die Möbel waren in gerader Linienführung aufgebaut, die oberen Glastüren schmückten diagonal gesetzte Leisten. Als Deckenleuchten hatte Albinmüller ein Modell verwendet, das er 1914 in einem der Schlafzimmer in den Musterwohnungen in der Miethäusergruppe am Darmstädter Olbrichweg gezeigt hatte [Abb. 151].

In der hier präsentierten Form unterschied sich Albinmüllers Wohnhaus deutlich von jenen Künstlerhäusern, die den Ruhm der Mathildenhöhe mit der Ausstellung »Ein Dokument Deutscher Kunst« 1901 begründet hatten. Die einzelnen Ausstattungselemente in Albinmüllers Wohnhaus waren durch künstlerische Mittel nicht in jenem Maße aufeinander bezogen, wie dies z.B. im Wohnhaus von Peter Behrens auf der Mathildenhöhe der Fall gewesen war – zum Vergleich sei hier noch einmal auf das Speisezimmer [Abb. 3] aus Behrens' Wohnhaus verwiesen.

Während allerdings Behrens sein Haus als Gegenstand der Ausstellung »Ein Dokument deutscher Kunst« konzipiert hatte und gezielt eine vorbildliche Ausstattung im Sinne der Raumkunst des Jugendstils präsentieren wollte, war Albinmüllers Bau in erster Linie für den tatsächlichen Wohnzweck entstanden. Die Umsetzung übergeordneter Konzepte – wie sie etwa Behrens 1901 in seinem Darmstädter Wohnhaus durch die zahlreichen Nietzsche-Bezüge vorgenommen hatte – spielte für Albinmüller eher eine untergeordnete Rolle.<sup>1367</sup>

---

1366 1930 war Albinmüller auch Mitglied der Jury in einem Plakatwettbewerb zur »Förderung des Fremdenverkehrs«, veranstaltet vom »Erzgebirgeverein«, vgl. Grundmann: »Unser Plakatwettbewerb«, in: *Glückauf* 50 (1930), S. 269–273, hier: S. 267.

1367 Siehe hier den Windfang im eigenen Wohnhaus sowie Kapitel 3.4 (Herrenarbeitszimmer in St. Louis 1904) zu den Motiven Alder und Diamant, und den Ausstellungsturm von 1927 mit der Grals-Symbolik, Kapitel 7.5.2.

Abb.307:  
Wohnhaus Albinmüller,  
Darmstadt  
(Aufnahme ca. 1928):  
Empfangszimmer



Abb.308:  
Wohnhaus Albinmüller,  
Darmstadt  
(Aufnahme ca. 1928):  
Herrenzimmer



## 8.4 Ausblick

Die Forschung zu Albinmüllers Raumkunst und kunstgewerblichen Entwürfen kann in verschiedenen Punkten fortgeführt und vervollständigt werden. Weitere Recherchen in einzelnen Materialgebieten können die hier gefundenen Erkenntnisse vertiefen. Ein Folgeschritt kann die Erstellung eines Werkverzeichnisses sein, welches alle Bereiche von Albinmüllers Entwurfstätigkeit im Bereich von Raumkunst und Kunstgewerbe in der Tiefe, soweit heute nachvollziehbar, vollständig erfasst.

Albinmüllers Formensprache steht für eine Moderne, die von klassizistischen Entwurfsprinzipien geprägt war und sich zwischen Peter Behrens und Bruno Paul einordnete. Seine Entwurfsprinzipien gab Albinmüller an seine Schüler an der Magdeburger Kunstgewerbeschule weiter, wie in Kapitel 4 gezeigt werden konnte. Als Beispiele seien hier noch einmal das Schreibgerät [Abb. 103] mit dem abstrahierten Blütendekor an der Deckeleinfassung genannt oder der Schmetterlingsanhänger [Abb. 101], der durch die geschickte Umsetzung als Flachmuster auffällt. Die gusseiserne Fruchtschale mit Fröschen [Abb. 106] weist in der Gestaltung der Tierfiguren eine große Ähnlichkeit zu Albinmüllers eigenen Tierentwürfen für dieses Material auf. Ein Hinweis auf die Nachwirkung der stilistischen Ausbildung durch Albinmüller findet sich in der Firmenkorrespondenz zum Neubau des Sanatoriums Dr. Barner, Braunlage. Dort bewirbt sich die Möbelfabrik Knust aus Wolfenbüttel um einen Auftrag u. a. mit der Begründung:

*»Nicht unerwähnt will ich lassen, dass ein ehemaliger Schüler von Herrn Professor Albin Müller seit ca. 7 Jahren in meinem Atelier arbeitet. Falls Sie mir Ihren geschätzten Auftrag erteilen würden, würden Sie also auch bei mir noch eine Gewähr dafür haben, dass meine Entwürfe für die Inneneinrichtung ganz dem Charakter des gesamten Neubaus entsprechen würden.«<sup>1368</sup>*

Wenig konnte bislang zu den weiteren Karrierewegen der Schüler recherchiert werden. An diesem Punkt kann die Forschung weitergeführt werden, um seine Wirkung und Nachfolge noch besser verstehen zu können.

---

1368 Brief von Möbelfabrik W. Knust, Wolfenbüttel an Architekt Mittelstrass, Braunlage (03.05.1913).