



Sandra König

ALBINMÜLLER 1871–1941

RAUMKUNST
ZWISCHEN JUGENDSTIL,
NEOKLASSIZISMUS
UND WERKBUND

Albinmüller
1871–1941

Sandra König

Albinmüller

1871–1941

Raumkunst zwischen
Jugendstil, Neoklassizismus und Werkbund

Über die Autorin

Sandra König studierte Kunstgeschichte und Skandinavistik / Nordeuropa-Studien an der Humboldt-Universität zu Berlin sowie Kunstgeschichte an der Universität Stockholm. Sie absolvierte ein wissenschaftliches Volontariat am Bröhan-Museum, Berlin. Forschungsschwerpunkte liegen in Kunst und Design des 19. und frühen 20. Jahrhunderts.

Die vorliegende Arbeit wurde als Dissertation der Kultur-, Sozial- und Bildungswissenschaftlichen Fakultät der Humboldt-Universität zu Berlin zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie am 25.08.2015 verteidigt.

Präsident der Humboldt-Universität zu Berlin: Prof. Dr. Jan-Hendrik Olbertz
Dekanin der Kultur-, Sozial- und Bildungswissenschaftlichen Fakultät:
Prof. Dr. Julia von Blumenthal
Erstgutachter: PD Dr. phil. Annette Dorgerloh
Zweitgutachter: Dr. Robin Schuldenfrei

Die Arbeit an dieser Dissertation wurde durch ein Abschlussstipendium des Caroline von Humboldt-Programms der Humboldt-Universität zu Berlin im Rahmen der Exzellenzinitiative unterstützt.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.



Dieses Werk (Abbildungen ausgenommen – siehe Abbildungsverzeichnis) ist unter der Creative Commons-Lizenz 4.0 (CC BY-SA 4.0) veröffentlicht. Die Umschlaggestaltung unterliegt der Creative-Commons-Lizenz CC BY-ND 4.0.



Publiziert bei arthistoricum.net,
Universitätsbibliothek Heidelberg 2018.

Die Online-Version dieser Publikation ist auf
<https://www.arthistoricum.net> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).
urn: [urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-360-6](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-360-6)
doi: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.360.504>

Text © 2018, Sandra König

Umschlagillustrationen:

Links: Albinmüller: Damenzimmer (Hessische Landesausstellung für freie und angewandte Kunst 1908); Universitätsbibliothek Heidelberg (Fotograf unbekannt); *Deutsche Kunst und Dekoration*, 22 (1908), S. 378 (Ausschnitt).

Mitte und Umschlag hinten: Albinmüller: Tapetenmuster (publiziert 1917); Albinmüller: *Werke der Darmstädter Ausstellung und andere Arbeiten nach Entwürfen von Professor Albinmüller, Mitglied der Künstlerkolonie Darmstadt*, Magdeburg 1917, S. 62 (Ausschnitt).

Rechts: Albinmüller: Trauzimmer für das Standesamt Magdeburg (III. Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906), Fensternische; Universitätsbibliothek Heidelberg (Fotograf unbekannt); *Deutsche Kunst und Dekoration*, 18 (1906), S. 627 (Ausschnitt).

ISBN 978-3-946653-94-3 (Softcover)
ISBN 978-3-946653-95-0 (Hardcover)
ISBN 978-3-946653-96-7 (PDF)

Inhalt

Dank	9
1 Einleitung	11
1.1 Der Künstler Albinmüller (1871–1941)	12
1.2 Grundlagen dieser Arbeit	17
1.2.1 Albinmüller in der bisherigen Forschung	17
1.2.2 Zielsetzung der Untersuchung	20
1.2.3 Verwendete Materialien und Quellen	21
1.2.4 Vorgehensweise und Aufbau der Arbeit	24
1.3 Zum Begriff der »Raumkunst«	27
2 Die Genese des Künstler-Entwerfers Albinmüller (1880er Jahre bis 1900)	37
2.1 Kunstgewerbe am Ende des 19. Jahrhunderts: Zwischen Historismus und Jugendstil	38
2.2 »mich in meinem Fach gründlich auszubilden« – Albinmüllers Werdegang zum selbständigen Entwerfer	47
2.3 Albinmüllers Weg zu einer modernen Formensprache (1896 bis 1900)	59
2.3.1 Interieur-Entwürfe 1896/1897	63
2.3.2 Teilnahme an den Wettbewerben der <i>Deutschen Kunst und Dekoration</i> 1898/1899	66
2.3.3 Eigenständige Entwürfe für Kunstgewerbe um 1900	72
2.3.4 Das »Dresdner Zimmer« 1899/1902	75
2.4 Zeichen der Künstlerpersönlichkeit: Signatur und Künstlername	81
2.5 Fazit	83
3 Albinmüller in Magdeburg – Raumkunst und Gebrauchsgerät der Jahre 1900 bis 1906	85
3.1 Stellenantritt in Magdeburg	86
3.2 Herausbildung einer gefestigten Formensprache (1900 bis 1903)	91
3.2.1 Gebrauchsgegenstände und Möbel bis 1903	91
3.2.2 Ländliche Idylle: Interieur-Entwürfe aus den Jahren 1901 bis 1903	102
3.2.3 Die Räume für die Dessauer Kunsthalle 1903	107
3.3 Die Inneneinrichtung des Magdeburger Weinrestaurants »Dankwarth & Richters« 1904	112

3.4 Die »Künstlergruppe Magdeburg« auf der Weltausstellung in St. Louis 1904	121
3.5 Raumkunst von Albinmüller auf der III. Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung in Dresden 1906	130
3.5.1 Das Trauzimmer für das Standesamt Magdeburg	132
3.5.2 Wohnräume	139
3.6 Gebrauchsgerät der Jahre 1903 bis 1906	146
3.6.1 Zinn, Kupfer, Messing	147
3.6.2 Gusseisen	157
3.6.3 Serpentinsteine	164
3.7 Fazit	169
4 Die Lehrtätigkeit Albinmüllers in den Jahren 1900 bis 1911	171
4.1 Die Kunstgewerbe- und Handwerkerschule Magdeburg (1900 bis 1906)	172
4.1.1 Die Unterrichtsmethoden an Kunstgewerbeschulen um 1900	172
4.1.2 Albinmüllers Aufgabenbereiche an der Magdeburger Kunstgewerbeschule	175
4.1.3 Albinmüllers Konzept für eine »Schule des Kunsthandwerkers«	178
4.1.4 Arbeiten der Schüler Albinmüllers	181
4.2 Die »Großherzoglichen Lehrateliers für angewandte Kunst« der Darmstädter Künstlerkolonie (1907 bis 1911)	192
4.3 Fazit	198
5 Mitglied der Darmstädter Künstlerkolonie – Raumkunst und Kunstgewerbe der Jahre 1906 bis 1914	199
5.1 Neuausrichtung der Reformbewegung: Neoklassizismus	201
5.2 Raumkunst der Jahre 1908 bis 1910	205
5.2.1 Die Hessische Landesausstellung für freie und angewandte Kunst 1908	205
5.2.2 Die Räume für die Neuausstattung der Berliner Galerie Keller & Reiner 1909	219
5.2.3 Die Weltausstellung in Brüssel 1910	227
5.3 Raumkunst auf der Künstlerkolonie-Ausstellung 1914	231
5.3.1 Die Musterwohnungen in den Miethäusern	233
5.3.2 Das Zerlegbare Ferienhaus	247
5.3.3 Der Musiksaal für den Großherzog	250

5.4	Gebrauchsgerät und Materialien zur Raumausstattung der Jahre 1906 bis 1914	255
5.4.1	Flachmuster: Abgepasste Ware und Rapportmuster	256
5.4.2	Westerwälder Steinzeug	270
5.4.3	Edlere Materialien	278
5.5	Fazit	289
6	Sanatorium Dr. Barner, Braunlage (1905/ 1911 bis 1914)	293
6.1	Die Gründung des Sanatoriums im Kontext der Naturheilbewegung	295
6.2	Die ersten Arbeiten Albinmüllers für das Sanatorium im Jahr 1905	297
6.2.1	Vorderhaus: Foyer und Treppenhaus	297
6.2.2	Möbel	301
6.2.3	Die Lufthütte	303
6.3	Der Erweiterungsbau 1911 bis 1914	305
6.3.1	Architektur und Disposition der Räume	307
6.3.2	Raumkunst	309
6.4	Fazit	332
7	Raumkunst nach dem Ersten Weltkrieg	333
7.1	Veränderungen in Raumkunst und Kunstgewerbe in den 1920er Jahren	336
7.2	Deutsche Vereinsbank Darmstadt 1923	340
7.3	Das Ledigenheim für die Christoph & Unmack AG, Niesky – ein Holzhaus 1923	347
7.4	Alternativen zu »Wohnmaschine« – Großbürgerliche Wohnräume	353
7.4.1	Das »Bürgerliche Wohnhaus« (1925) und Haus Wolf, Dresden (1925/ 1926)	354
7.4.2	Haus Winnar 1929–1932	363
7.4.3	»Das Eigenwohnhaus aus der Fabrik« 1930	368
7.5	Deutsche Theaterausstellung Magdeburg 1927	373
7.5.1	Allgemeines zur Ausstellung und Albinmüllers Beteiligung	374
7.5.2	Ausstellungsturm und »Weißes Haus«	381
7.5.3	Die Ausstellungsräume	385
7.5.4	Die Abteilung »Raumkunst«	387
7.6	Rückzug und Hinwendung zum Sakralen	394
7.7	Fazit	398

8 Zusammenfassung	401
8.1 Position innerhalb der Reformbewegung	402
8.2 Stilistische Charakteristiken	408
8.3 Das eigene Wohnhaus	415
8.4. Ausblick	420
9 Verzeichnisse	421
9.1 Wettbewerbs- und Ausstellungsbeteiligungen	422
9.2 Im Text verwendete Abkürzungen	428
9.3 Verwendete Quellen und Literatur	429
9.3.1 Archivalien und unpublizierte Quellen	429
9.3.2 Publikationen bis 1941	433
9.3.3 Publikationen nach 1941	449
9.3.4 Internet-Quellen	464
9.4 Abbildungsverzeichnis	465

Dank

Diese Publikation ist die überarbeitete Version meiner Dissertation, die im Februar 2015 an der Humboldt-Universität zu Berlin angenommen und im August 2015 verteidigt wurde. Die Publikation entspricht abgesehen von wenigen inhaltlichen Korrekturen im Wesentlichen dem damaligen Stand, neu ausgearbeitet wurde das Schlusskapitel.

Mein Dank gilt an erster Stelle meinen Gutachterinnen, PD Dr. Annette Dorgerloh, Humboldt-Universität zu Berlin, und Dr. Robin Schuldenfrei, jetzt am Courtauld Institute of Arts, London. Sie haben die Entstehung dieser Arbeit durch anregende Gespräche und konstruktive Kritik kontinuierlich begleitet. Für wesentliche Unterstützung meiner Recherchen danke ich dem Bröhan-Museum, Berlin, dem Institut Mathildenhöhe, Darmstadt, dem Grassi-Museum Leipzig, dem Kulturhistorischen Museum Würzen und besonders der Stiftung Sanatorium Dr. Barner, Braunlage, welche mehrere Forschungsaufenthalte im Sanatorium möglich gemacht hat. Das Caroline von Humboldt-Programm der Humboldt-Universität zu Berlin hat die Fertigstellung der Dissertation mit einem Abschlussstipendium finanziell unterstützt. Allen Bildgebern danke ich für die unkomplizierte Zurverfügungstellung der Abbildungsvorlagen für die Publikation dieser Arbeit, insbesondere der Universitätsbibliothek Heidelberg und dem Institut Mathildenhöhe, Darmstadt.

Die Arbeit ist im Austausch mit vielen Kollegen und Freunden entstanden. Den Anstoß zur Beschäftigung mit Albinmüller gab Dr. Claus Pese. Ihm und seiner Frau Maria bin ich dafür und für ihr stetes Interesse an meiner Arbeit sehr dankbar. Wichtige Anregungen in der ersten Recherchephase erhielt ich von Frau Brigitte Leonhardt. Für wertvolle Hinweise besonders zum Sanatorium Dr. Barner danke ich Christoph Lücke, ebenso danke ich Dr. Lena Rebekka Rehberger für den Ideenaustausch in der Schlussphase. Ein besonderer Dank geht an Anna-Sophie Laug und Karolin Schulz, für regen fachlichen Austausch bzw. kritisches Hinterfragen und die Bereitschaft, das Manuskript in den einzelnen Stadien zu prüfen. Vom Dank eingeschlossen sind auch alle hier Ungeannten, die die Entstehung der Arbeit mit Interesse und Neugier vorangebracht haben. Für das abschließende Lektorat danke ich Anna-Sophie Laug, Petra Mittermayer und Karolin Schulz.

Mein größter Dank für Unterstützung jeglicher Art gilt meiner Familie, allen voran meinen Eltern Elke (†) und Klaus König, sowie meinem Bruder Knut und seiner Frau Yuliya. Sie haben die Entstehung dieser Arbeit wesentlich mitgetragen.

Leipzig im September 2018
Sandra König

1 Einleitung

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

Abb. 1:
Albinmüller (um 1906)



1.1 Der Künstler Albinmüller (1871–1941)

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

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

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

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

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

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

4 Siehe Kapitel 2.3.2 und 2.3.4.

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

7 In dieser Arbeit wird einheitlich von Kunstgewerbe gesprochen, um Gebrauchs- und Ziergerät zu bezeichnen, alternativ wird die Formulierung ›angewandte Kunst‹ eingesetzt. Dabei handelt es sich sowohl um so genanntes Kleingerät (d.h. dreidimensionale Gebrauchsgegenstände, s. Anm. 15) als auch Gebrauchsgrafik sowie Materialien zur Raumausstattung wie Teppiche und Tapeten. Im hier behandelten Zeitraum waren zudem noch die Begriffe Kunsthandwerk und dekorative Kunst gebräuchlich, wobei unter Kunsthandwerk in Handarbeit hergestellte Einzelstücke, unter Kunstgewerbe hingegen eine Produktion in (Klein-)Serien verstanden werden kann. Deutlich davon zu unterscheiden sind die in großen Serien hergestellten Produkte der Kunstindustrie als »Massenerzeugnisse von Gegenständen mit künstlerischen Zielen«, vgl. Hermann Muthesius: »X. Das Kunstgewerbe, insbesondere die Wohnungskunst«, in: Theodor Lewald (Hrsg.): *Amtlicher Bericht über die Weltausstellung in Saint Louis 1904*, Berlin 1906, S. 263–296, hier: S. 264.

8 August Noack: »Das Haus Albin Müller in Darmstadt«, in: *Die Kunst* 26 (1912), S. 469–476, hier: S. 469.

9 Brief von Albinmüller an Antonie (Toni) Barner (26.12.1913).

10 Erich Willrich: »Kunstgewerbliche Betrachtungen im Anschluss an die Arbeiten A. Müllers«, in: *Innendekoration* 14 (1903), S. 265–278, Abb. bis S. 282, hier: S. 273. Vgl. auch Albinmüller 2007, S. 165 (»Es gab [...] kaum einen Zweig des Kunstgewerbes, für den ich nicht Entwürfe machte.«).

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

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

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

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

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

14 Albinmüller 2007, S. 111.

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

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

1.2 Grundlagen dieser Arbeit

1.2.1 Albinmüller in der bisherigen Forschung

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

25 Vgl. Albinmüller 2007.

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

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

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

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

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

1.2.2 Zielsetzung der Untersuchung

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

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

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

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

35 Gräfe 2010a, S. 102.

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

1.2.3 Verwendete Materialien und Quellen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

-
- 40 Vgl. Wetzel 2000, S. 497; vgl. auch: Verena Krieger: *Was ist ein Künstler? Genie – Heilsbringer – Antikünstler. Eine Ideen- und Kunstgeschichte des Schöpferischen*, Köln 2007, S. 49 (Zum Stereotyp des Künstlers gehört das Leiden unter fehlender Beachtung, den »tragischen Umständen« und seiner eigenen Person).
- 41 Vgl. Albinmüller 1904. Laut eigener Aussage hielt Albinmüller noch einen weiteren Vortrag in Magdeburg, vgl. Albinmüller 2007, S. 124. Bislang lässt sich die erwähnte Veröffentlichung in der *Magdeburgischen Zeitung* jedoch nicht belegen.
- 42 Vgl. Albinmüller 1906/1907. Gehalten auf dem Sitzungstag der Gesellschaft für deutsche Gartenkultur in Magdeburg im März 1906, vgl. Anonym: »Gartenkunst«, in: *Die Werkkunst* 2 (1906/1907), S. 64.
- 43 Vgl. Albinmüller: »Zu meinen Arbeiten«, in: *Das Werk* [1] (1909), S. 13–15, Abb. S. 8–12, 41 [im Folgenden zitiert als: Albinmüller 1909]. *Das Werk* war das Organ des Bundes Deutscher Architekten sowie des Deutschen Werkbunds, erschien jedoch nur im Jahr 1909.
- 44 Vgl. Albinmüller: »Neue Holzbauten der Christoph & Unmack AG«, in: *Innendekoration* 35 (1924), S. 143–151 [im Folgenden zitiert als: Albinmüller 1924a]; Ders.: »Der Holzhausbau«, in: *Dekorative Kunst* 29 (1925/1926), Bd. 34, S. 145–146 [im Folgenden zitiert als: Albinmüller 1925/1926b].
- 45 Vgl. Albinmüller: *Holzhäuser*, Stuttgart 1921, erschienen im Stuttgarter Verlag Julius Hoffmann.
- 46 Vgl. Albinmüller: *Das neue Bankgebäude der Deutschen Vereinsbank. Erläuterungen über den Umbau und Neubau*, Darmstadt 1924 [im Folgenden zitiert als: Albinmüller 1924b]; Ders.: »Das neue Geschäftsgebäude der Deutschen Vereinsbank in Darmstadt. Von Architekt Prof. Albinmüller, Darmstadt«, in: *Deutsche Bauzeitung* 60 (1926), Nr. 87, S. 705–710, Nachtrag S. 712.
- 47 Vgl. Albinmüller: »Gedanken zum evangelischen Kirchenbau«, in: *Die Baugilde* 11 (1929), Nr. 11, S. 854; ders.: »Kirche und Kloster St. Antoniusheim, Hannover-Kleefeld. Entwurf von Prof. Dr. Vetterlein (Hannover)«, in: *Deutsche Bauhütte* 34 (1930), S. 8–10.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.2.4 Vorgehensweise und Aufbau der Arbeit

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.3 Zum Begriff der ›Raumkunst‹

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

66 Vgl. Thornton 1985, S. 217.

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

68 Erichsen 2011, S. 130.

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

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

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

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

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

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

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

74 Warlich 1908, S. XVI.

75 Haenel/Tscharmann 1908, S. 9.

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

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

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

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

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

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

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

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

82 Vgl. ebd., S. 850 f.

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

84 Lux 1909, S. 70.

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

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

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

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

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

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

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

86 Vgl. Ulmer 2001, S. 485.

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

88 Vgl. Ulmer 2001, S. 486.

89 Haenel 1906, S. 25.

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

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

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



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

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

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

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

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

95 Vgl. Buddensieg 1980, S. 43.

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

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

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

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

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

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

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

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

101 Erichsen 2011, S. 133.

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

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

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

102 Ebd., S. 134.

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

104 Ebd., S. 138.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

106 Albinmüller 2007, S. 100.

107 Siehe ausführlich hier Kapitel 2.2.

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

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

110 Vgl. Mundt 1996, S. 189.

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

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



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

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

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

112 Mundt 1996, S. 188.

113 Albinmüller 2007, S. 99.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Diese nun speziell auf den Bedarf von Kunsthandwerk und -industrie ausgerichteten Schulen¹¹⁸ bildeten einen wichtigen Eckstein der Bewegung. Als Lehrmittel dienten, in allen historischen Stilarten, zwei- und dreidimensionale Vorlagen sowie Beispiele vorbildlicher Produktgestaltung. Die Schulen liefen unter verschiedenen Bezeichnungen;¹¹⁹ zwei häufige Typen, und für Albinmüller relevant, waren die Handwerker- und die Kunstgewerbeschule:

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

119 Vgl. Moeller 1982, S. 113.

Erstgenannte richteten sich an Berufstätige und stellten die Verbesserung handwerklicher Fähigkeiten in den Vordergrund. Hier stand der Zugang jedem mit der entsprechenden beruflichen Orientierung und mit dem Erreichen einer bestimmten Altersgrenze offen. Da der Unterricht außerhalb der Arbeitszeit in den Abendstunden und am Sonntag stattfinden musste, war die Ausbildung bei weitem nicht so umfassend wie an einer Kunstgewerbeschule. Diese bot ein mehrjähriges umfassendes Vollzeitstudium zum Musterzeichner, welches drei bis vier Jahre dauerte und eine gewisse Vorbildung¹²⁰ sowie die finanziellen Mittel erforderte, um mehrere Jahre auf ein Einkommen verzichten zu können. Sie waren zumeist in eine Vorschule und sich anschließende berufsspezifische Fachschulen aufgeteilt.¹²¹ Ihr Besuch sollte die Absolventen als Musterzeichner befähigen, Ornamentvorlagen in diversen historischen Stilen für die Industrie und für Handwerksbetriebe anfertigen zu können; eigenständige Formgestaltung oder Materialfragen spielten keine Rolle.¹²² In seinen Lebenserinnerungen illustrierte Albinmüller die mangelhafte Eignung derart ausgebildeter Zeichner für die Praxis mit einer Anekdote über einen Kollegen, der die Kölner Kunstgewerbeschule absolviert hatte:

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

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

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

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

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

123 Albinmüller 2007, S. 93.

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

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

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

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

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

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

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

Bewegung ihren Namen: ›Art Nouveau‹ in Frankreich¹²⁸ oder ›Modern Style‹ in England. In Deutschland sprach man ebenfalls vom ›neuen‹ Stil; rasch wurde hier jedoch die Bezeichnung ›Jugendstil‹ aufgenommen, in Anlehnung an die Zeitschrift *Jugend*, deren Illustrationen im neuen Stil ausgeführt waren.¹²⁹

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

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

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

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

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

130 Albinmüller 2007, S. 99.

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

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

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

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

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

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

135 Ebd., S. 6.

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

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

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

2.2 »*mich in meinem Fach gründlich auszubilden*«¹³⁸ – Albinmüllers Werdegang zum selbständigen Entwerfer

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

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

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

Damit gab Albinmüller zugleich ein typisches Motiv der klassischen Künstlerbiografie wieder, entsprechend abgewandelt auf das für ihn bestimmende Kunsthandwerk: das sich früh zeigende Talent.¹⁴¹ Ein weiteres Stereotyp – die Aufdeckung des Talentes, während der zukünftige Künstler einer profanen Tätigkeit nachgeht¹⁴² – verband Albinmüller in seiner Autobiografie (un)bewusst in der Schilderung seiner Beschäftigung mit der griechischen Mythologie während des Hütens der Kühe.¹⁴³

138 Albinmüller 2007, S. 58.

139 Vgl. ebd., S. 26.

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

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

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

143 Vgl. Albinmüller 2007, S. 27.

Nach der Volksschulzeit begann Albinmüller 1886¹⁴⁴ im Alter von 1. Jahren auf Wunsch des Vaters in dessen Werkstatt eine dreijährige Tischlerlehre, welche auch Tätigkeiten wie »Glaser, Drechsler, Holzbildhauer, Vergolder und Anstreicher«¹⁴⁵ umfasste. Begleitend zur Lehre besuchte er von 1886 bis 1888 zwei Stunden pro Woche eine Fortbildungsschule in Dittersbach. Hierbei wird es sich vermutlich um eine so genannte allgemeine Fortbildungsschule gehandelt haben, Vorgänger der heutigen Berufsfachschulen, deren Besuch für sächsische Lehrlinge verpflichtend war.¹⁴⁶ Gelehrt wurde wie an den Volksschulen Lesen, Schreiben, Rechnen und Realien (d.h. Sachkunde).

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

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

Noch in der Lehrzeit hatte er bereits eigenständig Entwurf und Ausführung eines privaten Kirchenstandes¹⁴⁹ übernommen.

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

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

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

147 Albinmüller 2007, S. 58.

148 Ebd., S. 43.

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

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

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

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

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

151 Albinmüller 2007, S. 60.

152 Ebd.

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

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

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

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

Als angestellter Tischler bei Rauch in Mainz war Albinmüller der Besuch der Kunstgewerbeschule als regulärer Tagesschüler nicht möglich; er besuchte daher abends und an Sonntagen im Winterhalbjahr 1891/1892 zuerst die Kurse der örtlichen Handwerkerschule und zwar: »Freihandzeichnen, Modellieren, Geometrisches Zeichnen und eine Art Fachzeichnen.«¹⁵⁹ Allerdings sah er kein Vorankommen durch die Art des Unterrichts in den überfüllten Klassen¹⁶⁰ und beendete den Schulbesuch nach dem ersten Semester. Innerhalb der Rauchschen Werkstatt hatte er in dieser Zeit bereits eine gehobene Position erreicht, denn er wurde dem Produktionsbereich von Rokokomöbeln zugeteilt, der vor seinem Einstieg nur einem einzigen anderen Mitarbeiter anvertraut gewesen war.¹⁶¹ Doch zunehmend erschien ihm »das Ausdenken und Zeichnen solcher Gegenstände doch eigentlich erst das Erstrebenswerte«¹⁶². Die für ein Vollstudium an der Kunstgewerbeschule nötige Unterstützung verweigerte der Vater allerdings erneut, mit der Begründung, dass die Weiterbildung – sollte das Talent nicht für eine Karriere als Zeichner ausreichen – eher schaden denn nützen würde.¹⁶³ Eine Auffassung, die Albinmüller im Übrigen selbst teilte:

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

156 Ebd., S. 74.

157 Ebd., S. 83.

158 Ebd., S. 87.

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

160 Vgl. Albinmüller 2007, S. 84.

161 Vgl. ebd., S. 83.

162 Ebd., S. 84.

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

der viel Unsicherheit in sich birgt und bei unzulänglicher Begabung vielfach proletarisierend wirkt.»¹⁶⁴

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

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

164 Albinmüller 2007, S. 85.

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

166 Vgl. Albinmüller 2007, S. 89.

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

168 Albinmüller 2007, S. 89.

169 Kunstgewerbeschule Mainz 1892, S. 24.

170 Ebd.

171 Vgl. Albinmüller 2007, S. 89.

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

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

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

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

172 Vgl. ebd.

173 Ebd., S. 94.

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

175 Albinmüller 2007, S. 93.

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

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

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

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

zuzurechnenden Mittelalterromantik¹⁸⁰ traten hier ebenso Aspekte der Lebensreform hervor, wenn Albinmüller sich erinnerte, dass sie den Sonnenbezug gewählt hatten, weil sie »idealen Zielen zustrebten oder zuzustreben vermeinten«¹⁸¹. Für die Anhänger der Lebensreform¹⁸² waren Sonne und Licht neben Luft und Wasser die zentralen Orientierungspunkte im Bemühen, durch die Rückwendung zur Natur Heilung oder gar ›Erlösung‹ von den negativen Auswirkungen der Industrialisierung und den sie bedingenden technischen und wissenschaftlichen Fortschritten zu erreichen. Mehrere Elemente in Albinmüllers Biografie weisen ihn auch später als Anhänger lebensreformerischer Ideale aus: Um 1900 überzeugte er seine Frau, Reformkleidung zu tragen, Luftbäder, d.h. Terrassen oder Balkone zum Zweck von Luftkuren, waren fester Bestandteil seiner Wohnbauten, und spätestens in der Zeit des Ersten Weltkrieges stellte er seine Ernährung und die seiner Familie teilweise auf vegetarische Kost um.¹⁸³

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

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

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

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

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

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

185 Personal-Bogen 1902.

186 Albinmüller 2007, S. 98.

187 Ebd., S. 97 f.

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

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

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

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

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

189 Vgl. Albinmüller 2007, S. 100.

190 Vgl. ebd., S. 101.

191 Vgl. ebd., S. 98.

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

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

194 Ebd.

195 Vgl. ebd.

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

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

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

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

197 Vgl. ebd.

198 Personal-Bogen 1902.

199 Albinmüller 2007, S. 107.

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

201 Siehe zum Begriff der Raumkunst Kapitel 1.3.

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

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

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

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

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

204 Vgl. Albinmüller 2007, S. 110.

205 Vgl. ebd., S. 105.

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

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

208 Vgl. Haase 1999, S. 47.

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

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

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

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

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

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

213 Vgl. Albinmüller 2007, S. 110.

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

215 Ebd., S. 110.

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

217 Vgl. ebd., S. 21.

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

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

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

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

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

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

221 Siehe dazu hier im Anschluss Kapitel 3.1.

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

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

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

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

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

222 Vgl. Gabriele Kaiser: »Alte Schule, neue Wege. Lehrjahre im Historismus«, in: Ralf Beil, Regina Stephan (Hrsg.): *Joseph Maria Olbrich. 1867–1908. Architekt und Gestalter der frühen Moderne*, Ausst. Darmstadt (Mathildenhöhe), Wien (Leopold-Museum), Ostfildern 2010, S. 81–89.

223 Albinmüller 2007, S. 99.

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

225 Ebd., S. 66.

226 Ebd.

227 Ebd.

228 Ebd., S. 100.

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



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

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

230 Ebd., S. 108, 111.

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

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

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

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

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

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

233 Albinmüller 2007, S. 111.

234 Ebd., S. 109.

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

236 Vgl. Wetzel 2000, S. 524.

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

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

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

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

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

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

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

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

2.3.1 Interieur-Entwürfe 1896/1897

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

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



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

243 Albinmüller 2007, S. 99.

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



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



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

244 Vgl. Brönner 1982, S. 362.

245 Vgl. Brönner 2009, S. 336–338.

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

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

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

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

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

248 Ebd., S. 98.



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

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

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

In den Jahren 1898/1899²⁵¹ beteiligte sich Albinmüller rege an den Entwurfs-Wettbewerben der Zeitschrift *Deutsche Kunst und Dekoration*,²⁵² welche ebenfalls vom Darmstädter Verleger Alexander Koch herausgegeben wurde und ein wichtiges Sprachrohr für den Jugendstil war. Albinmüller selbst war Abonnent dieser Zeitschrift, dies ergibt sich aus den Teilnahmeregeln der Wettbewerbe.²⁵³

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

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

250 Siehe Kapitel 3.6.2.

251 Siehe Anhang, Kapitel 9.1.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

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

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

263 Ebd.

264 Ebd.

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

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

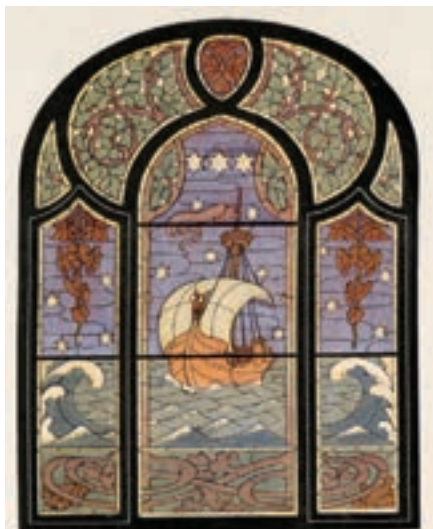


Abb. 12:
Albinmüller: Entwurf für ein Flur-Fenster:
»Fragezeichen am Halbmond« (1898)



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

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

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

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

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

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



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

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

2.3.3 Eigenständige Entwürfe für Kunstgewerbe um 1900

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

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

269 Albinmüller 2007, S. 108.

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

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

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

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

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

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

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



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



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

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

275 Ebd.

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



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



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

2.3.4 Das »Dresdner Zimmer« 1899/1902

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

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

276 Vgl. Albinmüller 2007, S. 110.

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

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

279 Vgl. Arnold 1993, S. 33.

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

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

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

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

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

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

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

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

283 Schumann 1899/1900, S. 135.

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

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

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

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

288 Vgl. ebd., S. 23.

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

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



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



289 Schumann 1899a.

290 Vgl. ebd.

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

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

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

291 Albinmüller 2007, S. 111.

292 Meissner 1900, S. 35.

293 Ebd.

294 Ebd.

295 Vgl. ebd., S. 31.

296 Zimmermann 1899/1900, S. 151.

297 Vgl. Schumann 1899a.

298 Vgl. Albinmüller 2007, S. 111.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

304 Gmelin 1901/1902, S. 303.

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

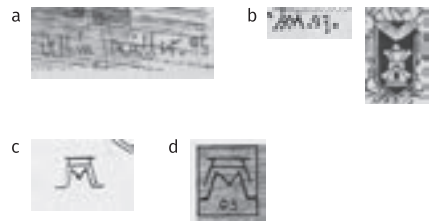
305 Vgl. Albinmüller 2007, S. 123.

306 Vgl. ebd.

2.4 Zeichen der Künstlerpersönlichkeit: Signatur und Künstlername

Dass Albinmüller sich schon zu diesem Zeitpunkt als Künstler-Entwerfer verstand, zeigt die Signatur, zu der er in der zweiten Hälfte der 1890er Jahre fand. Eine solche Signatur mit gutem Wiedererkennungswert kennzeichnete Entwürfe als authentische Arbeit eines selbstbewussten Künstlerindividuums³⁰⁷ und grenzte sie damit von den Produkten der anonymen Musterzeichner der Kunstindustrie ab. Die endgültige Grundform hatte Albinmüller bereits im Februar 1899 herausgearbeitet, also noch vor dem Debüt auf der Dresdner »Haus und Herd«-Ausstellung Ende desselben Jahres.

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



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

307 Vgl. Wetzel 2000, S. 495.

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

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

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

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

309 Vgl. Ruppert 1998, S. 526.

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

311 Vgl. Wetzel 2000, S. 501.

312 Siehe auch Anm. 3 (Kapitel 1).

2.5 Fazit

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

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

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

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

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



Abb. 22:
Albinmüller: Illustration (1903)



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

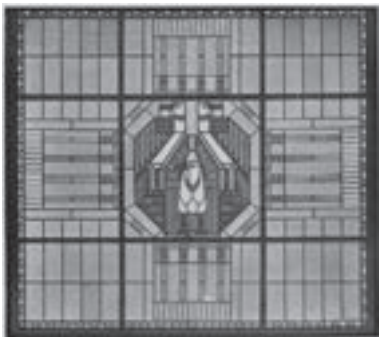


Abb. 24:
Albinmüller: Kunstverglasung (1906),
Ausführung Wilh. Duchrow, Magdeburg

3 Albinmüller in Magdeburg – Raumkunst und Gebrauchsgerät der Jahre 1900 bis 1906

Von Mai 1900 bis August 1906 war Albinmüller als Lehrer an der Magdeburger Kunstgewerbeschule tätig.³¹³ Parallel widmete er sich zunehmend stärker einer eigenen Entwurfstätigkeit, die sowohl dem örtlichen Kunstgewerbe als auch Firmen außerhalb Magdeburgs zugute kam, zudem setzte er die bestehenden Zusammenarbeiten mit den Freiburger Kunsttischlern Karl Anke und Bernhard Göbel fort. Bereits seine Präsentation des »Dresdner Zimmers« 1899 erfolgte im Sinne der Raumkunst, in den nun folgenden Jahren entwickelte sich Albinmüller zu einem herausragenden Entwerfer auf diesem Gebiet, ausgezeichnet auf der Weltausstellung in St. Louis 1904 und der III. Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung in Dresden 1906.³¹⁴ Leider sind gerade diese Räume nicht überliefert, so dass sie hier nur anhand zeitgenössischen Abbildungsmaterials betrachtet werden können.

Albinmüllers Formensprache wandelte sich in den Magdeburger Jahren von einer kantigen, aber dynamischen Linienführung [Abb. 22] und floraler Ornamentik – häufig orientiert am frühen Darmstädter Jugendstil, wie von Patriz Huber oder Paul Bürck vertreten [Abb. 23] – hin zu einer gestrafften, das konstruktive Gefüge betonenden Gestaltung und klarer Gliederung der Einzel-elemente [Abb. 24]. Diese sind dem tektonischen Jugendstil zuzuordnen und bezeugen einen zunehmenden Einfluss von Peter Behrens.

Albinmüllers Erfolg auf der Dresdner Kunstgewerbe-Ausstellung 1906 bildete die Basis für die Berufung an die Darmstädter Künstlerkolonie im Sommer jenen Jahres, die seine Magdeburger Tätigkeit beendete.

313 Siehe Kapitel 4 ausführlich zur Lehrtätigkeit Albinmüllers.

314 Siehe Kapitel 3.4 und 3.5.

3.1 Stellenantritt in Magdeburg

Auslöser für Albinmüllers Wechsel von Dresden nach Magdeburg war die im vorangegangenen Kapitel geschilderte unsichere Einkommenssituation als selbständiger Entwerfer, die nicht zuletzt die gewünschte Familiengründung mit seiner Verlobten Anna Rauch verhinderte. Daher bewarb er sich, 29-jährig, im Frühjahr 1900 auf ein Stellenangebot der Kunstgewerbe- und Handwerkerschule Magdeburg und hoffte, parallel weiterhin einer eigenen entwerferischen Betätigung nachgehen zu können.³¹⁵ Dass eine solche Anstellung durchaus mit eigener Entwurfstätigkeit zu verbinden war, bewies ihm Karl Groß, Lehrer der Dresdner Kunstgewerbeschule und erfolgreicher Entwerfer, mit dem er seit Oktober 1899 bekannt war.

Die Entscheidung für die Magdeburger Schule fiel zunächst zufällig, da hier ein Nachfolger für den nach Trier berufenen Carl Skomal (1863–1915) gesucht wurde.³¹⁶ Zugleich fand Albinmüller in dem Direktor Emil Thormälen (1859–1941) einen wichtigen Förderer der Jugendstilideale. Dieser hatte den Posten 1897 übernommen und sich seitdem intensiv der Reformierung der Schule gewidmet, die 1887 im Zuge der Kunstgewerbereform zur vollgültigen Kunstgewerbe- und Handwerkerschule erhoben worden war.³¹⁷ Hatten sich Thormälens Vorgänger mit Reformen zurückgehalten,³¹⁸ so reagierte dieser auf die um 1900 hochaktuelle Forderung nach einer besseren Abstimmung der Lehre auf reale Herstellungsbedingungen. Er ließ Schülerentwürfe von örtlichen Betrieben ausführen und setzte sich für die Einrichtung von schuleigenen Werkstätten ein.³¹⁹ Ab

315 Vgl. Albinmüller 2007, S. 112.

316 Vgl. Anonym: »Architekt als Lehrer der Kunstgewerbeschule in Magdeburg gesucht (01.02.1900)«, in: *Zeitschrift für gewerblichen Unterricht* 14 (1900), Nr. 21, S. 172 (»für den Unterricht im ornamentalen Fachzeichnen, in architektonischer und ornamentaler Formenlehre, sowie für die Verwaltung der Bibliothek«). Skomal wurde in Trier Gründungsdirektor der Gewerblichen Fortbildungsschule.

317 Im 19. Jahrhundert hatte die 1793 als private »Kunstschule« (d.i. Zeichenschule) gegründete Anstalt mehrere Umstrukturierungen durchlaufen. Der erste Schulbau befand sich in der Brandenburger Strasse 8, später entstanden noch ein Neubau, Brandenburger Strasse 10, sowie ein Verbindungsgebäude. Vgl. zur Schulgeschichte ausführlich Norbert Eisold: »Die Kunstgewerbe- und Handwerkerschule Magdeburg. 1793–1963«, in: Matthias Puhle (Hrsg.), Karlheinz Kärbling (Red.): *Die Kunstgewerbe- und Handwerkerschule Magdeburg 1793–1963. Die Geschichte der Kunstgewerbe- und Handwerkerschule Magdeburg sowie deren Vorgänger- und Nachfolgeinstitute im Spiegel ihrer künstlerischen und gestalterischen Leistungen*, Ausst. Magdeburg (Kloster Unser Lieben Frauen), Magdeburg 1993, S. 14–51, und Ders. 2011.

318 Vgl. Eisold 2011, S. 31.

319 Vgl. Emil Thormälen: *Kunstgewerbe- und Handwerkerschule zu Magdeburg. Bericht über das Schuljahr 1901*, Magdeburg 1902, S. 26. Eine schuleigene Keramikwerkstatt bestand seit 1901, die Textilabteilung erhielt 1904 eine Werkstatt für Handweberei und Stickerei, sowie 1905 eine Färberei, weitere Werkstätten wurden jedoch erst 1911 mit dem neuen Schulgebäude möglich, vgl. Eisold 2011, S. 54, 61 f.

1900 wurde ein Teil des Lehrerkollegiums von ihm mit Vertretern der Jugendstilbewegung besetzt. So erinnerte sich Albinmüller, dass die Wahl auf ihn fiel, da seine Arbeitsproben »einen neuen Geist erkennen ließen, den er [Thormälens] in Zukunft in seiner Schule – wenn auch mit aller Vorsicht – gerne pflegen wolle«³²⁰. Dabei war Thormälens Albinmüllers handwerklicher Hintergrund offensichtlich wichtiger als eine vollgültige Ausbildung an einer Kunstgewerbeschule oder Kunstakademie, die viele der Mitbewerber vorzuweisen hatten.³²¹

In den Folgejahren erhielten weitere Vertreter des Jugendstils Lehrposten: 1901 wurden die Gebrüder Hans (1867–1952) und Fritz von Heider (1868–1947) für die Keramikwerkstatt eingestellt, 1902 kamen Paul Lang (1877–1937) für die Textilklasse und Paul Bürck, Gründungsmitglied der Darmstädter Künstlerkolonie, als Lehrer für Buchdruck und Lithografie an die Schule. 1903 stieß noch Ferdinand Nigg (1865–1949) hinzu, der die Klasse für Buchgewerbe von Bürck, ab 1904 zudem die Textilklasse von Lang übernahm, die beide die Schule nach kurzer Zeit wieder verlassen hatten. Schon 1901/1902 meldete die *Deutsche Kunst und Dekoration*, dass Magdeburg neben Darmstadt, Stuttgart und München ein neues »kleines ›Zentrum‹«³²² des modernen Kunstgewerbes geworden war.

Dass Thormälens Vorsicht bei der Reformierung des Schulbetriebs begründet war, illustrierte Albinmüller in seinen Lebenserinnerungen anhand seines Vorstellungsgesprächs: Obwohl er auf Anraten des Direktors auch Entwürfe in historischen Stilen mitgebracht hatte, äußerte der Stadtbaurat Otto Peters (1850–1927), Vorsitzender des Schulvorstandes, die Befürchtung:

»Sie scheinen wohl auch so ein Neuer zu sein, wie dieser Van de Velde[sic], dieser Olbrich und Behrens! Solche Experimente aber können wir an unserer Schule nicht dulden, sondern wir müssen fordern, daß die Schüler auf dem sicheren Boden traditioneller, reiner Stilformen gehalten werden!«³²³

320 Albinmüller 2007, S. 113.

321 Vgl. Eisold 2011, S. 55; zu den Mitbewerben siehe: Schreiben des Regierungs-Präsidenten, Magdeburg, an den Minister für Handel und Gewerbe, Berlin, 21.05.1900 [Betrifft die Besetzung der vacanten Lehrstelle an der hiesigen Kunstgewerbe- und Handwerkerschule], GStA PK, I. HA Rep. 120 Ministerium für Handel und Gewerbe, E X, Nr. 311, Aktenzeichen E.3753.

322 Anonym: »Darmstadt, Stuttgart und München als Heim-Stätten moderner Gewerbe-Kunst«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 9 (1901/1902), S. 247–250, hier: S. 249.

323 Otto Peters zitiert von Albinmüller, in: Albinmüller 2007, S. 113.

Albinmüller habe daraufhin angeboten, jeden gewünschten historischen Stil an die Tafel zu skizzieren, worauf man aber verzichtete und der Einstellung zustimmte. Der Stellenantritt erfolgte zuerst auf Probe im laufenden Sommerhalbjahr am 27. Mai 1900. Mit der Zusage und dem damit verbundenen Einkommen war es Albinmüller nun möglich, seine Verlobte Anna Rauch zu heiraten. Die Ehe wurde am 7. Juni 1900 in Mainz geschlossen; das Paar hatte zwei Kinder, Sohn Marck Alwin, geboren 1906 (später selbst Architekt), und Tochter Gisela Ingeborg, geboren 1908 [Abb. 25].



Abb. 25:
Albinmüller und seine Frau Anna mit den
Kindern Gisela und Marck (ca. 1918/1920)

In den ersten Jahren unterrichtete Albinmüller »Ornamentales Fachzeichnen« sowie »Fachzeichnen für Lithographen, Graveure etc.« und betreute die Schulbibliothek, zusätzlich übernahm er zum Winterhalbjahr 1900/1901 die Abendvorlesung »Architektonische und Ornamentale Formenlehre«. ³²⁴ Die Vorbereitungen auf die Vorlesung brachten ihm selbst eine gründliche, über die Kenntnisse aus der historistischen Möbelindustrie hinausgehende Weiterbildung, »angefangen bei den ersten primitiven Zeichen menschlicher Bauversuche« ³²⁵, die auch seinen eigenen Formenschatz bereichert haben dürfte.

Die Belastung durch die Lehre war in den ersten Jahren höher als vor Stellenantritt erwartet, im Schuljahr 1901/1902 leistete Albinmüller 30 Stunden

324 Siehe ausführlich zu Albinmüllers Lehrtätigkeit Kapitel 4.

325 Albinmüller 2007, S. 121.

Schul- und Bibliotheksdienst pro Woche. Dies sollte sich erst im Jahr 1902 ändern, als ihm der Bibliotheksdienst erlassen wurde; dafür war der Kunsthistoriker Erich Willrich (1875–1914) an die Schule gekommen.³²⁶ Mit diesem verband Albinmüller rasch eine Freundschaft. Willrich publizierte 1903 einen ersten, sehr positiven monographischen Artikel über ihn in der *Innendekoration*.³²⁷

Die Ablösung kam Albinmüller, wie er sich erinnerte, sehr gelegen, »denn ich strebte danach, meiner mit der Zeit umfangreicher werdenden Privattätigkeit zum Nutzen des Magdeburger Kunsthandwerks mehr nachzugehen«³²⁸. Tatsächlich schloss er ab 1903 mehrere längerfristige Verträge auch mit überregionalen Firmen.³²⁹ Doch bereits seit seinem Eintritt in die Schule war Albinmüller rege seiner eigenen Entwurfstätigkeit nachgegangen und erfüllte damit jene Erwartungen, die seinen Erinnerungen zufolge in einem anonymen Beitrag in der *Magdeburgischen Zeitung* kurz nach seinem Stellenantritt geäußert worden waren.³³⁰ Er beteiligte sich u.a. mit Entwürfen für »Möbel, Metallarbeiten, Goldschmiede- und Textilarbeiten, Kunstverglasungen und dergleichen«³³¹ an einem Wettbewerb, den der »Stadtrat Sombart«³³² 1900 unter den Lehrern der Schule zur Förderung des Magdeburger Kunstgewerbes ausgerufen hatte. Hierbei legte er großen Wert auf die Qualität der Ausführung, musste jedoch feststellen, dass es oft an der »rechte[n] Bereitschaft und Fähigkeit der betreffenden Handwerksmeister«³³³ mangelte. Um das Verständnis für die Ziele der modernen Bewegung zu heben, hielt Albinmüller einige Vorträge im örtlichen Kunstgewerbeverein, z.B. zusammen mit Paul Lang über moderne Teppiche, oder zur besseren Verzahnung von Lehre und Gewerbe.³³⁴

326 Vgl. Emil Thormälén: *Kunstgewerbe- und Handwerkerschule zu Magdeburg. Bericht über das Schuljahr 1902*, Magdeburg 1903, S. 5. Willrich war zuvor am Königlichen Kunstgewerbemuseum in Berlin tätig gewesen, vgl. ebd.

327 Vgl. Albinmüller 2007, S. 59; Vgl. Willrich 1903.

328 Albinmüller 2007, S. 124 f.

329 Siehe hier Kapitel 3.6.

330 Vgl. Albinmüller 2007, S. 120.

331 Ebd., S. 121.

332 Ebd. Sombart war Mitglied des Schulvorstandes, vermutlich ist Carl Max Sombart (Lebensdaten unbekannt) gemeint, vgl. Greinert/Wolf 2013, S. 47.

333 Albinmüller 2007, S. 121.

334 Vgl. Albinmüller 2007, S. 124 f.; Zum Vortrag über »Moderne Textilkunst« siehe: Anonym: »Aus der Provinz. Magdeburg, 25. Januar [...] Kunstgewerbeverein«, in: *Magdeburgische Zeitung*, 26.01.1902, Nr. 46, 2. Beilage. Der zweite von Albinmüller erwähnte Vortrag betr. Verknüpfung von Lehre und Gewerbe soll seiner Aussage zufolge ebenfalls in der *Magdeburgischen Zeitung* abgedruckt worden sein, ließ sich bisher jedoch noch nicht nachweisen.

Thormälens Entscheidung, Albinmüllers handwerklicher Vorbildung den Vorzug zu geben, hatte sich damit als richtig erwiesen. Im Zuge der Festanstellung Albinmüllers, die im April 1902 erfolgte,³³⁵ bestätigte Thormälen, dass dieser

»in dem 1. Jahre seiner hiesigen Tätigkeit einen verhältnismäßig großen Einfluß auf verschiedene Zweige des Magdeburger Kunsthandwerks erlangt hat, was [...] zum großen Theil auf seine langjährige Praxis zurückzuführen ist.«³³⁶

Mit dem Gewähren der Festanstellung hoffte Albinmüller auch auf eine Anerkennung seiner Berufserfahrung auf das mit seiner Lehreranstellung verbundene Besoldungsalter, mit eben der Begründung, dass diese »dem von mir bekleideten Lehramte [...] entschieden zum Vorteile gereicht.«³³⁷ Es ist bezeichnend für die konservative Haltung der öffentlichen Behörden, dass sie dieser Argumentation erst 1905 folgten, als bereits andere Lehrer die Schule wegen besserer Angebote verlassen hatten und die Angst vor einer Abwerbung Albinmüllers durch die Industrie zu groß geworden war.³³⁸

335 Vgl. Schreiben an den Regierungs-Präsidenten, Magdeburg, 07.04.1902, GStA PK, I. HA Rep. 120 Ministerium für Handel und Gewerbe, E X, Nr. 312, ohne Aktenzeichen.

336 Emil Thormälen an den Vorstand der gewerblichen Lehranstalten, Magdeburg, 27.01.1902 [Feste Anstellung des Architekten Albin Müller], Anlage zum Schreiben des Regierungs-Präsidenten, 14.03.1902, GStA PK, I. HA Rep. 120 Ministerium für Handel und Gewerbe, E X, Nr. 312, Aktenzeichen III b. 2154.

337 Gesuch des Lehrers Albin Müller um Anrechnung früherer Privatthätigkeit bei einer eventuell zu erfolgenden festen Anstellung, 25.01.1902, Anlage zum Schreiben des Regierungs-Präsidenten, 14.03.1902, GStA PK, I. HA Rep. 120 Ministerium für Handel und Gewerbe, E X, Nr. 312, Aktenzeichen III b. 2154.

338 Vgl. Schreiben des Finanz-Ministers an den Minister für Handel und Gewerbe, Berlin 18.03.1905, in: GStA PK, I. HA Rep. 120 Ministerium für Handel und Gewerbe, E X, Nr. 314, Aktenzeichen III b. 2112. U.a. hatte Hans von Heider im Sommer 1904 gekündigt. Auf die Gefahr einer Abwerbung Albinmüllers hatte man jedoch schon vorher hingewiesen, vgl. Schreiben des »Direktor Meyer« an den Minister für Handel und Gewerbe, 28.05.1904, in: GStA PK, I. HA Rep. 120 Ministerium für Handel und Gewerbe, E X, Nr. 313, Aktenzeichen III b. 4377.

3.2 Herausbildung einer gefestigten Formensprache (1900 bis 1903)

Die durch zeitgenössische Zeitschriften überlieferten Entwürfe aus den ersten drei Magdeburger Jahren belegen, dass auf eine Phase der Orientierung, in der sich verschiedene Einflüsse des europäischen Jugendstils geltend machten, um 1903 eine Festigung der Formensprache Albinmüllers hin zu einer konstruktiven, tektonischen Auffassung erfolgte, die bis zu seinem Wechsel nach Darmstadt gültig bleiben würde.

3.2.1 Gebrauchsgegenstände und Möbel bis 1903

Aus dem überlieferten Bildmaterial zu schließen, entstanden in den ersten Magdeburger Jahren überwiegend Möbel, es finden sich aber auch einige Entwürfe für Bucheinbände sowie Zinngerät darunter. Laut zeitgenössischen Aussagen beschäftigte Albinmüller sich aber bereits mit allen Gebieten des Kunstgewerbes.³³⁹ Nur wenige dieser frühen Entwürfe sind durch historische Abbildungen belegt,³⁴⁰ über deren Verbreitung ist daher wenig bekannt.

Albinmüller setzte u.a. wie erwähnt die Zusammenarbeit mit den beiden Freiburger Tischlermeistern Karl Anke und Bernhard Göbel fort. Die Entwürfe, die von diesen ab 1900 umgesetzt wurden, unterschieden sich deutlich vom 1899 ausgezeichneten »Dresdner Zimmer«.³⁴¹ Während jenes nahezu ohne schmückende Elemente auskam und durch eine sanft geschwungene, kompakte Gestaltung charakterisiert war, fielen diese Möbel nun durch in den Raum ausgreifende, über die reine Konstruktion hinausgehende Elemente auf, auch wirkten sich hier stärker Einflüsse des floralen und dynamischen Jugendstils aus.

339 Vgl. Willrich 1903, S. 273.

340 Vgl. *Kunstgewerbeblatt* NF 13 (1902), Abb. S. 158 f.; Erich Haenel: »Neue Wohnungseinrichtungen. Ausstellung der Werkstätten für Deutschen Hausrat Theophil Müller, Dresden-Striesen«, in: *Dekorative Kunst* 6 (1902/1903), Bd. 11, S. 161–173, hier: S. 170; Anonym: »Zu unseren Bildern«, in: *Dekorative Kunst* 6 (1902/1903), Bd. 11, S. 195–200, Abb. S. 195; Peter Jessen: »Die neue Kunsthalle in Dessau«, in: *Dekorative Kunst* 6 (1902/1903), Bd. 11, S. 461–470 (zu Albinmüllers Zimmereinrichtungen für die Kunsthalle siehe hier Kapitel 3.2.3); *Kunstgewerbeblatt* NF 14 (1903), Abb. S. 96–99; Willrich 1903.

341 Siehe Kapitel 2.3.4.

Die überlängte Form eines Zierspiegels, 1900 von Göbel ausgeführt [Abb.26 oben], erinnert mit dem querovalen Abschluss an jene Stuhlwürfe Charles Rennie Mackintoshs (1868–1928), die dieser 1898/1899 für die »Argyle Street Tea Rooms« in Glasgow entworfen hatte. Das gleichzeitig entstandene Büfett [Abb.26 unten], mit seinem gedrungenen Korpus und der eingezeichneten ovalen Linienführung, nahm in den Zierbeschlägen am oberen Abschluss das Motiv der Rose auf, ebenfalls einem Vorbild Mackintoshs verwandt.

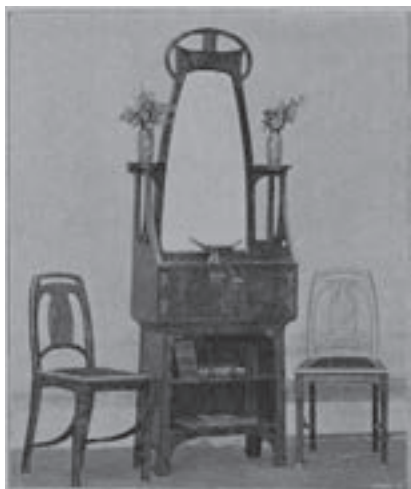


Abb. 26:
Albinmüller: Zierschrank und Stühle, Büfett
(Entwürfe 1900), Ausführung Bernhard Göbel,
Freiberg



Vom oberen Abschluss des Büfetts abgesehen, hoben die eingesetzten Zierbeschläge und Griffe jedoch vor allem die Konstruktion hervor und waren klar in die Struktur des Möbels eingebunden. Hierin folgte Albinmüller der Auffassung Henry van de Veldes, in dessen Überlegungen zum »Neuen Ornament« 1901 zu lesen war:

»[Die Ornamentik] entsteht aus dem Gegenstande, mit dem sie verbunden bleibt, sie weist auf seinen Zweck oder auf seine Bildungsweise hin [...]. Das Ornament wird ein Organ und weigert sich, nur etwas aufgeklebtes zu sein.«³⁴²

Im starken Kontrast zu den von Göbel hergestellten Möbeln steht die Wichtigkeit eines Büfetts [Abb.27 oben], das der Tischlermeister Anke wohl um 1902 ausführte. Hier waren alle Oberflächen mit floralen Ziermotiven verziert, die schmalen Seitentüren, die zur Aufbewahrung von Flaschen und Gläsern vorgesehen waren,³⁴³ im unteren Bereich mit je einem Fantasievogel.

Während die kräftigen Beschläge, die für Scharniere und Griffe benutzt wurden, britischen Vorbildern entlehnt scheinen,³⁴⁴ verweist die florale Ornamentik nach Frankreich. Von hier scheint Albinmüller Anregungen für das Zierschränkchen [Abb.27 unten], ebenfalls um 1902 von Anke hergestellt, geholt zu haben. Geschwungene Linien verbanden Unter- und Oberteil, zusätzlicher, floraler Schmuck war nur an der unteren Tür sowie der mittleren Rückwand angebracht. Dieser Entwurf war stärker auf die Form konzentriert und damit den späteren Entwürfen Albinmüllers verwandt.

Zu einer stark reduzierten Formensprache, die bereits die Konstruktion an sich in den Vordergrund stellte, fand Albinmüller mit seinen Arbeiten für die Werkstätten für Deutschen Hausrat Theophil Müller in Dresden. Diese waren 1902 von Theophil Müller (1882–1946) gegründet worden, nachdem er die Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst Schmidt und Müller nach dem Tod seines Vaters Julius Müller (?–1901) verlassen hatte.

342 van de Velde 1901, S. 102.

343 Vgl. *Kunstgewerbeblatt* NF 13 (1902), Abb. S. 158 (Bildunterschrift).

344 Vgl. *Dekorative Kunst* 1 (1897/1898), Bd. 2, Heft 8, Abb. S. 42 (Schränkchen der »Guild and School of Handicraft«, London).



Abb. 27:
Albinmüller: Büfett und Zierschränkchen
(publiziert 1902), Ausführung Karl Anke,
Freiberg



Das Programm der Werkstätten für Deutschen Hausrat sah »brauchbare, solide gearbeitete und von Künstlern gestaltete Gegenstände ohne falschen Zierrat«³⁴⁵ vor, wie beim Vorläufer, den Dresdner Werkstätten, auch für weniger Begüterte erschwinglich, allerdings im Gegensatz in Handarbeit und kleiner Auflage hergestellt.³⁴⁶ Wie in Kapitel 2 angeführt, fertigte Albinmüller um 1900 Entwürfe für die Dresdner Werkstätten; jetzt gehörte er zu denjenigen, die Theophil Müller für sein neues Unternehmen abwerben konnte.³⁴⁷ Nachgewiesen werden können als Entwürfe Albinmüllers bislang eine Damentoilette und ein Aschenbecher [Abb. 28, 29], daneben wurde auch ein Teppich nach Entwurf seiner Schüler ausgeführt.³⁴⁸

Anders als bei den oben besprochenen Möbeln waren die Oberflächen der Damentoilette weitgehend undekoriert und wirkten nur durch das matt polierte Holz und die – mit Ausnahme des seitlichen Abschlusses – geradlinige Linienführung. Als Schmuck diente ein im oberen Bereich der Türen platziertes Rosenmotiv, als vertieftes Flachrelief ausgeführt, sowie Beschläge in Form von Pflanzenblättern bzw. mit einem Vogelmotiv. Der Kunsthistoriker Erich Haenel lobte 1903 an Albinmüllers Möbelstück vor allem dessen Praktikabilität, wodurch es äußerst nützlich war zur Verbreitung der Ideale der Jugendstilbewegung: »Denn nur was im Dienste des Tages sich bewährt, kann als ein Träger künstlerischer Neubildung beim Volke ernsthafter Aufmerksamkeit sicher sein.«³⁴⁹

Die Gestaltung des Aschenbeckers mit integriertem Streichholzschachtelhalter war völlig auf die konstruktive Form reduziert, die zugleich einen Nutzwert als Ablage für Zigarette oder Zigarre hatte. Hier verzichtete Albinmüller auf zusätzlichen Schmuck, schien jedoch verschiedenfarbige Materialien kombiniert zu haben und bezog die zur Verbindung dienenden Nieten in die Gestaltung ein. Ein ähnliches Modell, welches auf die Ablagefunktion verzichtete, setzte er einige Jahre später in Gusseisen um.³⁵⁰

345 Klaus-Peter Arnold: »Die Werkstätten für Deutschen Hausrat Theophil Müller in Dresden-Striesen«, in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden* 1982, S. 95–110, hier: S. 95.

346 Vgl. Haenel 1902/1903, S. 161; Arnold 1982, S. 107.

347 Vgl. Klaus-Peter Arnold: »Dresdner Möbel und Wohnungseinrichtungen«, in: Gerhard Renda (Hrsg.): *Gertrud Kleinhempel. 1875–1948. Künstlerin zwischen Jugendstil und Moderne*, Bielefeld 1998 (Schriften der Historischen Museen der Stadt Bielefeld 12), S. 27–33, hier: S. 32.

348 Siehe Kapitel 4.1.4.

349 Haenel 1902/1903, S. 165.

350 Vgl. Erich Willrich: »In partibus infidelium. Zu den Arbeiten Albin Müllers«, in: *Die Kunst* 12 (1905), S. 316–326, hier: Abb. S. 326. Zu Albinmüllers Arbeiten in Gusseisen siehe hier Kapitel 3.6.2.

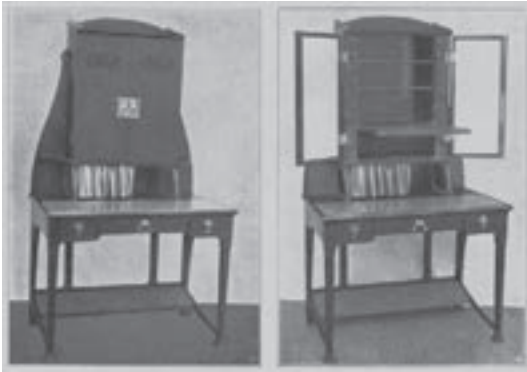


Abb. 28:
Albinmüller: Damentoilette
(publiziert 1902 / 1903), matt
poliertes Ulmenholz, innen
Eiche, Ausführung Werkstätten
für Deutschen Hausrat Theo-
phil Müller, Dresden



Abb. 29:
Albinmüller: Aschenbecher (publiziert 1902 / 1903),
Ausführung Werkstätten für Deutschen Hausrat
Theophil Müller, Dresden



Abb. 30:
Albinmüller: Intarsia zu einem
Notenschrank (publiziert 1904),
Ausführung Heimster,
Magdeburg; Schränk (1904)

1902 zeigte das Städtische Museum Magdeburg die erste gemeinsame Ausstellung der nach 1900 neuberufenen Lehrer der Kunstgewerbeschule. Die lokale Presse nahm die Leistungsschau sehr positiv auf und kommentierte, dass sich die Beteiligten »als decorative Künstler ersten Ranges«³⁵¹ erwiesen hätten. Albinmüller stellte zum einen noch einmal sein »Dresdener Zimmer« von 1899 aus,³⁵² schuf aber auch eine ganze Reihe von neuen Stücken, die jenen Umgang mit Material und Dekor aufwiesen, die seine Handschrift in den folgenden Jahren prägen würde: Der Grundaufbau wurde zunehmend auf eine Kastenform zurückgeführt, das Volumen in dieser Grundform fest einbehalten [Abb.30 rechts, 31]. Die Flächen wurden plan belassen, nur vereinzelt im Randbereich durch dezente Flachreliefs oder schmale Profilleisten strukturiert, zumeist aber durch den gezielten Einsatz der holzeigenen Maserung sowie abstrahierter Intarsienornamente [Abb.30] künstlerisch aufgewertet. Albinmüller folgte nun der so genannten tektonischen Richtung des deutschen Jugendstils, in welcher die Formgebung von einer konstruktiven, architektonisch aufgefassten Ästhetik bestimmt war. Diese machte sich in Deutschland nach der Jahrhundertwende bemerkbar, als Reaktion auf die zunehmende Vereinnahmung der floral-dynamischen Gestaltungsmittel durch die Kunstindustrie und ihrer als inhaltsleer empfundenen Massenproduktion.³⁵³

Mit dem sehr zurückhaltenden Einsatz dreidimensionaler Schmuckmotive nahm Albinmüller zugleich Rücksicht auf hygienische Gesichtspunkte, plane Flächen ließen sich leichter reinigen und gerieten nicht zum Staubbänger. Bis 1904 waren die Ornamente noch einem unbestimmten Naturvorbild entlehnt, bevor ab 1906 zunehmend die Geometrie Albinmüllers Zierelemente bestimmte.

Die Magdeburger Möbelfabrik Encke, mit der Albinmüller bereits seit 1900 zusammenarbeitete,³⁵⁴ stellte für die Ausstellung der Lehrer 1902 nach seinem Entwurf ein Büfett und eine Anrichte [Abb. 31] in kompakter Formgebung her. Mit dem laut Rezension grün gebeiztem Holz, das bei der Anrichte nur an der Seite und den oberen Abschlüssen mit linearen Intarsienmustern

351 Anonym: »Aus der Provinz. Magdeburg. 8. März [...]. Die Märzausstellung des Kunstvereins«, in: *Magdeburgische Zeitung* (09.03.1902), Nr. 124, 3. Beilage. Vgl. auch die Vorankündigung: Anonym »Aus der Provinz. Magdeburg, 1. März. [...] Die Februar-Ausstellung des Kunstvereins«, in: *Magdeburgische Zeitung* (02.03.1902), Nr. 111, 2. Beilage.

352 Vgl. Albinmüller 2007, S. 123.

353 Vgl. Friedrich von Thiersch: »Architektur und Kunstgewerbe auf der Weltausstellung in St. Louis«, in: *Kunst und Handwerk* 55 (1904/1905), Nr. 3/4, S. 57–74 (Teil 1), 96–110 (Teil 2), hier: S. 96.

354 Vgl. Willrich 1903, Abb. S. 274 (»Arbeits-Zimmer des Herrn Buchdruckerei-Besitzers Wohlfeld«, 1900, Ausführung Möbelfabrik Theodor Encke, Magdeburg).



Abb. 31:
Albinmüller und Fritz von Heider:
Anrichte mit Bildfliesen (1902), Ausführung
Theodor Encke, Magdeburg, Bildfliesen von
Fritz von Heider



Abb. 32:
Albinmüller: Freistehender Schreibtisch
(1903), Ausführung Bernhard Göbel, Freiberg.
Auch auf der Rückseite waren zahlreiche, mit
Türen verschließbare Regalfächer eingebaut.



verziert war, kombinierte Albinmüller Bildfliesen nach Entwurf von Fritz von Heider, deren violette und schwarzgrüne Farbgebung einen starken farbigen Kontrast zum Grundton bot.³⁵⁵

Der Rezensent Willrich attestierte Albinmüllers Gestaltung die gelungene Umsetzung des Zeitempfindens.³⁵⁶ Zugleich verwies er auf die außergewöhnliche Funktionalität der Möbelentwürfe und beschrieb einen Schreibtisch, »der so viele Bequemlichkeiten enthielt, dass man sich ein Verzeichnis hätte anlegen müssen, um hindurch zu finden«³⁵⁷. Dazu publizierte er ein entsprechendes Beispiel [Abb. 32], für dessen Herstellung der Tischlermeister Göbel das Patent besaß.

Neben der Möbelfabrik Encke zog Albinmüller zur Ausführung seiner Möbelentwürfe die Magdeburger Möbelhersteller Grimpe³⁵⁸, Heimster³⁵⁹ und Stahl³⁶⁰ heran.

Eine reduzierte Gestaltung – mit wenigen, zarten Linien und zurückhaltender Farbgebung – wählte Albinmüller für Bucheinbände, die von der Magdeburger Buchbinderei Walter Buhtz ausgeführt wurden.³⁶¹ Die Entwürfe waren durch strenge Symmetrie geprägt, ein Gestaltungsmittel, das typisch für Albinmüllers Formensprache war. Das Schmuckmotiv für Kompositionen von Richard Wagner baute er aus einem siebeneckigen kristallinen Gebilde auf, von dessen Zentrum saitenähnlich Strahlen nach außen strebten, einerseits an Harfen erinnernd und somit Musik anklingen lassend, andererseits auf eine universale Ebene verweisend [Abb. 33 oben], damit Wagners Kunsttheorien Rechnung tragend. Für Werke von Peter Cornelius (1824–1874), der u. a. für Liedkompositionen bekannt war, wählte er einen sanfteren, aber gleichfalls abstrahierten Blumenschmuck [Abb. 33 unten].

355 Vgl. -r.: »Magdeburg« (Rubrik: »Von Ausstellungen und Sammlungen [...]«), in: *Die Kunst für Alle* 18 (1902/1903), S. 408–409, hier: S. 408.

356 Vgl. Willrich 1903, S. 273.

357 Ebd., S. 266.

358 Vgl. Jessen 1902/1903, Abb. S. 469 (»Wandschränkchen für eine Aschurne«); Albinmüller 1904, Abb. S. 103 (Sofa).

359 Vgl. Willrich 1903, Abb. S. 275 (»Sofa mit Nippes-Schränken, Tisch und Stühle aus einem Empfangszimmer«, 1902); Albinmüller 1904, Abb. S. 106, 120 (»Notenschrank«).

360 Vgl. Jessen 1902/1903, Abb. S. 465 (»Sekretär [Kommode mit Aufsatz]«).

361 Neben den hier abgebildeten Objekten entstand für Buhtz mindestens noch ein Einband für ein Gesangbuch, vgl. *Kunstgewerbeblatt* NF 14 (1903), Abb. S. 98.



Abb. 33:
Albinmüller: Noteneinbände »Richard Wagner«
und »Peter Cornelius« (publiziert 1903),
Ausführung Walter Buhtz, Magdeburg



Abb. 34:
Paul Bürck: Bucheinband für die Buchhandlung
F. Volckmar, Leipzig (1901)

Der Entwurf für den Cornelius-Einband zeigt noch einmal die Verwandtschaft von Albinmüllers Formensprache mit jener von Paul Bürck [Abb. 34], die in den Flachmustern des Erstgenannten bis etwa 1903 spürbar ist.³⁶²

Spätestens um 1903 begann Albinmüller sich auch intensiver mit Gebrauchsgerät aus Zinn und Edelmetall zu beschäftigen und ließ einige Stücke von der Magdeburger Zinngießerei Behrendsen herstellen. Hierfür griff er zum Teil auf eine Formensprache zurück, die nah an jenen Naturvorbildern war, die den frühen Jugendstil bestimmt hatten, z.B. für einen silbernen Stockgriff, der einem Maiskolben nachempfunden war [Abb. 35].³⁶³

Abb. 35:
Albinmüller: Stockgriff (1903), Silber,
Ausführung Zinngießerei Behrendsen, Magdeburg



Diese Zinngießerei gehörte möglicherweise zu jenen Firmen, mit denen Albinmüller bereits 1900 anlässlich des von Sombart ausgerufenen Entwurfswettbewerbs zusammengearbeitet hatte und die nicht sofort seinen Anforderungen entsprechen konnte. Denn in seinen Lebenserinnerungen erwähnt er einen Zinnbecher, den er »nach endlosen Mühen mit einem kleinen Magdeburger Zinngießer herausgebracht hatte«³⁶⁴. Durch diesen ergaben sich für ihn allerdings ab 1903 eine ganze Reihe an festen Vertragsverhältnissen zur Anfertigung von Entwürfen.³⁶⁵ Dabei dürfte es sich bei diesem Zinnbecher um einen der 1902/1903 in der *Dekorativen Kunst* abgebildeten Becher gehandelt haben, der kurz darauf von der Lüdenscheider Metallwarenfabrik Eduard Hueck in die Produktion aufgenommen wurde [Abb. 36].³⁶⁶

362 Vgl. Schmalenbach 1935, S. 120. Vgl. auch einen Teppichentwurf Albinmüllers von 1899 [Abb. 15].

363 Ähnliche Gestaltungen finden sich z.B. im Werk Patriz Hubers, vgl. Renate Ulmer: *Patriz Huber. Ein Mitglied der Darmstädter Künstlerkolonie*, Ausstellung Darmstadt (Ateliers im Museum Künstlerkolonie Darmstadt), Darmstadt 1992, Abb. S. 61.

364 Albinmüller 2007, S. 128.

365 Siehe Kapitel 3.6.

366 Vgl. Anonym: »Zu unseren Bildern«, in: *Dekorative Kunst* 6 (1902/1903), Bd. 11, S. 195–200, hier: Abb. S. 195. Vgl. auch Siegfried Gronert: »Der Lüdenscheider Impuls 1901–1906«, in: *Stadttheft Lüdenscheid* (1989), März, S. 4–7, hier: S. 4 f. Dies war eine der Firmen mit denen Albinmüller ab 1903 in festem Vertragsverhältnis stand, siehe Kapitel 3.6.1.

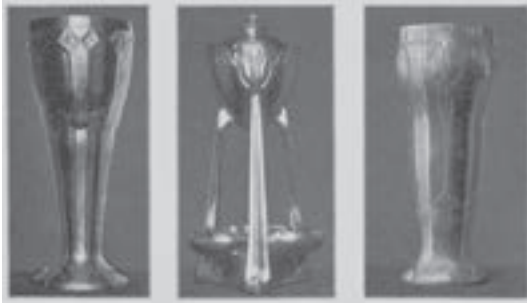


Abb. 36:
Albinmüller: Zwei Becher und
eine Zigarrenlampe (publiziert
1903), Silberzinn, Ausführung
Zinngießerei Behrendsen,
Magdeburg. Der linke Becher
wurde ab 1903 von der Metall-
warenfabrik Eduard Hueck,
Lüdenscheid, als Vase mit der
Modellnummer 1846 ausge-
führt, die Zigarrenlampe unter
der Modellnummer 1848.

Bei den Bechern wandte Albinmüller eine zartgliedrige, vegetabile Formensprache an und ließ große Flächen undekoriert, vergleichbar den oben besprochenen Bucheinbänden. Das Ornament folgte deutlich der Form und deren Rundung. Es wirkte somit diese unterstützend und erfüllte eine Anforderung, die die Jugendstilbewegung an den Einsatz von Ornamentik stellte. Mit den zarten Linien passten sich diese Becher vermutlich gut einem Wohnzimmer ein. Die im Gegensatz auffällig kräftigeren Züge der Zigarrenlampe scheinen der Ausstattung eines Herrenzimmers Rechnung zu tragen, zu dem sie der Funktion nach als Rauchzeug gehörte. Die *Dekorative Kunst* schätzte diese 1902/1903 publizierten Gegenstände aufgrund der Verwendung des preisgünstigen Materials Zinn als wertvollen Beitrag zur Verbreitung moderner qualitativ gestalteteter Objekte.³⁶⁷

3.2.2 Ländliche Idylle: Interieur-Entwürfe aus den Jahren 1901 bis 1903

Das Entwerfen kompletter Raumausstattungen war bereits während Albinmüllers letzter Tätigkeit als angestellter Zeichner bei der Möbelfabrik Heinrich Palenberg sein Stammbereich gewesen.³⁶⁸ So verwundert es nicht, dass er sich nach seiner Ankunft in Magdeburg auch direkt privaten Aufträgen für Inneneinrichtungen widmete.³⁶⁹ Als Karl Schmidt, Inhaber der Dresdner Werkstätten, 1900 einen Plan zur Präsentation des Kunstgewerbes auf der »Deutschen Kunstausstellung« in Dresden 1901 entwickelte, sah er darin Albinmüller mit der Ausstattung eines »Wohnhaus[es] mit Bureau eines Rechtsanwalts im Erdgeschoß«³⁷⁰ vor. Leider kam dieses Projekt nicht zur Ausführung.

367 Vgl. Anonym: »Zu unseren Bildern«, in: *Dekorative Kunst* 6 (1902/1903), Bd. 11, S. 195–200, hier: S. 200.

368 Siehe S. 40 Kapitel 2.2.

369 Vgl. Albinmüller 2007, S. 125 (Erwähnung eines »Privatauftrag[s] zu einer kompletten, neuzeitlichen Zimmereinrichtung [...] für eine junge Magdeburger Arztfamilie«)

370 Vgl. Arnold 1993, S. 42 (Abb. 52).

In den ersten Magdeburger Jahren, zwischen 1901 und 1903, entstanden einige Entwürfe für Landhäuser mitsamt Interieuren, die Albinmüller für seine Heimat, das Erzgebirge, vorsah. Sie wurden von Erich Willrich 1903 in der *Innendekoration* publiziert.³⁷¹ Ein Jahr später konnte Albinmüller diese auch auf der Weltausstellung in St. Louis in der Architektur-Gruppe der Abteilung Bildende Kunst präsentieren.³⁷² Charakterisiert sind diese Entwürfe durch ihre große Nähe zu den Idealen von Einfachheit und Materialgerechtigkeit der Arts & Crafts-Bewegung bzw. durch die Rezeption von Gestaltungsmerkmalen des französischen, vegetabil geprägten Jugendstils.

Für ein »Haus am Waldrand« (1903) plante Albinmüller ein »Arbeits- und Musikzimmer mit anschließender Bühne« [Abb. 37] mit vollflächiger Holzverkleidung und Einbaumöbeln.

Im formalen Aufbau – mit seitlicher Galerie, gewölbter Decke und einer Bühne an der schmalen Raumseite – erinnert der Entwurf an ein Musikzimmer von Mackay Hugh Baillie Scott (1865–1945) [Abb. 38]. Dieses gehörte zum »Haus eines Kunstfreundes«, für das die *Innendekoration* 1901 einen Wettbewerb ausgerufen hatte, und könnte Albinmüller u.a. durch die ein Jahr später im Verlag von Alexander Koch erschienene zugehörige Publikation bekannt gewesen sein.³⁷³

Abb. 37:
Albinmüller: Entwurf für ein Haus
am Waldrand: Arbeits- und
Musikzimmer mit anschließender
Bühne (1903)



371 Vgl. Willrich 1903, S. 268–271.

372 Vgl. Theodor Lewald (Hrsg.): *Amtlicher Katalog des Deutschen Reiches zur Weltausstellung in St. Louis 1904*, Berlin 1904, S. 411, Nr. 1435. Zum ebf. auf der Weltausstellung gezeigten »Herrenzimmer« der Künstlergruppe Magdeburg mit Albinmüllers Beteiligung siehe hier 3.4.

373 Vgl. Hermann Muthesius (Text): *Haus eines Kunst-Freundes. Baillie Scott, London*, Darmstadt 1902 (Meister der Innen-Kunst 1), Tafel IX.



Abb. 38:
Mackay Hugh Baillie Scott: Musikzimmer zum
»Haus eines Kunstfreundes« (1901)
[Abb. aus: Hermann Muthesius (Text): *Haus
eines Kunstfreundes. Baillie Scott, London,
Darmstadt 1902 (Meister der Innen-Kunst 1),
Tafel IX; Staatliche Museen zu Berlin –
Preußischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek]*

Im Vergleich fällt die Zurückhaltung Albinmüllers beim Einsatz von Zierobjekten und dekorativen Elementen auf. Seine Wandflächen belebten vor allem die Fugen der Holzverkleidung, zur Dekoration dienten einzelne Bilder sowie wenige Textilien. Wo Baillie Scott verschiedene Friese, Textilien und vegetabile Schmuckformen einsetzte, sah Albinmüller neben einem figürlichen Abschluss des Treppengeländers mit stilisierten Tierköpfen und angedeuteten Kapitellen bei den Stützen vor allem großflächige, dynamisch-lineare Ornamente an den seitlichen Deckenbereichen und der Bühnenrückwand vor. Die konkaven, sich kreuzenden Linien an der Rückwand lassen im Übrigen einen Bezug zu Peter Behrens' Gestaltungskonzept seines Speisezimmers im Darmstädter Wohnhaus erahnen [Abb. 3]. Ungewöhnlich erscheint der Umstand, dass Albinmüller keinerlei künstliche Beleuchtung in seinem Musikzimmer vorgesehen hatte, dies geschah jedoch im Einklang mit den damaligen Empfehlungen zur Einrichtung dieses Raumtyps: abgedunkelt, um für den Musikgenuss die richtige Stimmung zu erzeugen, sowie eine vollflächige Verwendung von Holz für eine gute Akustik.³⁷⁴

»Diele und Besuchs-Zimmer« [Abb. 39] zu einem »Kleinen Künstlerhaus«, ebenfalls 1903 entworfen, stattete Albinmüller etwas reicher mit ornamentalem Bildschmuck aus. Dabei korrespondierten die stilisierten Rosenranken der Wandbemalung über der Holzvertäfelung zum geschwungen Linienmuster der Polsterung, sowie anscheinend zum Vorhang unten rechts. Das Rosenornament kann durch die Innenraumgestaltungen von Mackintosh, aber auch durch den Stil der Darmstädter Phase von Hans Christiansen (1866–1945) inspiriert worden sein. 1901 hatte Albinmüller zusammen mit einigen Kollegen der Magdeburger Kunstgewerbeschule die für die Raumkunst des Jugendstils wegweisende Darmstädter Ausstellung »Ein Dokument Deutscher Kunst« besucht.³⁷⁵

374 Vgl. Haenel/Tscharmann 1908, S. 101.

375 Vgl. Thormälen 1902, S. 25.

Abb. 39:
Albinmüller: Entwurf für ein
Kleines Künstlerhaus: Diele und
Besuchs-Zimmer (1903)



Das Motiv eines umgekehrten Herzens, der Bauernkunst entnommen, schmückte die zur Sitzgruppe gewandte Treppenverkleidung. Gegenüber dem Musikzimmer trat hier noch stärker der gestaltende, rhythmisierende Effekt der Fugen der Vertäfelung hervor, insbesondere im Deckenbereich.

Die funktional gestaltete Deckenleuchte war mit einem Verstellmechanismus versehen. Anders als bei dem 1899 ausgeführten Lampenentwurf Albinmüllers [Abb. 17] war hier die Beleuchtungsquelle nicht mehr verdeckt.

Dass er nicht nur englische, sondern auch französische Einflüsse verarbeitet, war schon bei den frühen Möbelentwürfen deutlich geworden. Ein Beispiel dafür ist das »Schlafzimmer in einem Block-Hause« von 1902 [Abb. 40].

Hier zeigte sich Albinmüller in der Umsetzung von Naturmotiven von der französischen Stilrichtung des Jugendstils beeinflusst. In der Nahaufnahme erkennt man das schuppenartige Ornament der Polsterung des Stuhls. Zusammen mit der amorphen Formgebung deutete die Rückenlehne einen Insektenflügel an und stand somit im Bezug zum Motiv der Kunstverglasung des Erkerfensters, das ebenfalls an ein abstrahiertes Insekt erinnerte. Stilisierte Pfauenaugen erschienen hingegen auf der im Alkoven angebrachten Tapete. Die Gestaltung des Stuhls ähnelt den Sitzmöbeln der Salonausstattung von Georges De Feure (1868–1943) für den Pavillon der Pariser Galerie »L'Art Nouveau« [Abb. 41], 1900 auf der Weltausstellung in Paris gezeigt. Diese hatte Albinmüller selbst zwar nicht besucht, die Möbel waren jedoch u.a. in der *Dekorative Kunst* publiziert worden.³⁷⁶

376 Vgl. -: »Der Bing'sche Pavillon L'Art Nouveau auf der Weltausstellung«, in: *Dekorative Kunst* 3 (1900), Bd. 6, S. 488–493, hier: z.B. Abb. S. 489. Vgl. Albinmüller 2007, S. 119.

Bei diesen 1903 publizierten Interieur-Entwürfen handelte es sich letztlich um Idealvorstellungen einer Inneneinrichtung für den gehobenen Bürgerstand auf dem Land. Alle wiesen eine Einheitlichkeit der jeweils verwendeten Formensprache sowie durchgestaltete Wand- und Deckenbereiche auf, damit entsprachen sie den Prinzipien einer ›dekorativ-tektionischen‹ Raumkunst.

Albinmüller beschäftigte sich in den folgenden Jahren intensiver mit dem Holzhausbau und unternahm 1905 eine Reise nach Norwegen, um die dortige Holzarchitektur zu studieren.³⁷⁷



Abb. 40:
Albinmüller: Skizze zu einem Schlafzimmer
in einem Block-Hause (1902)



Abb. 41:
Georges De Feure (Entwurf): Salon-Möbel
für die Galerie »L'Art Nouveau« (1900)
(Abb. aus dem 6. Jahrgang der *Deutschen
Kunst und Dekoration* 1900)

377 Vgl. Albinmüller: »Reisebericht erstattet von Albin Müller. Magdeburg 18. August 1905. An den Vorstand der gewerblichen Lehranstalten zu Magdeburg. Ziel der Reise: Dänemark und Norwegen«, GStA PK, I. HA Rep. 120 Ministerium für Handel und Gewerbe, E X, Nr. 314, Aktenzeichen IV 7999. Siehe hier auch Kapitel 5.3.2 (Zerlegbares Ferienhaus), 6.2.3 (Lufthütte für das Sanatorium Dr. Barner) und 7.3, 7.4 (Holzhäuser der 1920er Jahre).

3.2.3 Die Räume für die Dessauer Kunsthalle 1903

Als die Dessauer Kunsthalle am 28. April 1903 eröffnet wurde, gehörten zu den Exponaten auch Beispiele der neuen Stilkunst: Diese Inneneinrichtungen sollten dem Dessauer Publikum als Vorbild für eine Gestaltung nach den Prinzipien der Jugendstilbewegung dienen und zugleich das örtliche Handwerk anregen, diesen Prinzipien zu folgen. Solche Räume in Rundgänge von Kunstgewerbemuseen einzubeziehen, hatte der Kunsthistoriker Wilhelm von Bode schon 1896 gefordert.³⁷⁸ Gezeigt wurden Arbeiten der Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk aus München sowie vier Zimmereinrichtungen, die von Dessauer Werkstätten für die Eröffnungs-Ausstellung hergestellt worden waren.³⁷⁹ Wohl zu Beginn des Jahres 1903 erhielt Albinmüller den Auftrag, zwei dieser Räume zu entwerfen.

Seine Beauftragung war durch den Kunstwart des Anhaltischen Kunstvereins, Dr. Ostermayer (Lebensdaten unbekannt), zustande gekommen.³⁸⁰ Die Ausführung der Entwürfe wurde örtlichen Werkstätten übertragen – »ein mutiger Versuch«³⁸¹ wie Peter Jessen (1858–1925), Gründungsdirektor der Berliner Kunstbibliothek, befand. Das Ergebnis der Zusammenarbeit lag für ihn aber »ganz auf der Höhe dessen, was wir für die bürgerliche Wohnung heute wünschen«³⁸² und er war sich sicher, dass dadurch »den Zweiflern klar werden [wird], daß unser Handwerk auch in den kleineren Städten alles leisten kann, wenn es sich dem rechten Künstlern vertraut[sic]«³⁸³. Die Anfertigung der Entwürfe für die Beleuchtungskörper hatte Albinmüller an seine Schülern übergeben – die Einbindung der Praxis in den Unterricht gehörte zu seinem Lehrkonzept.³⁸⁴

378 Vgl. Bode 1901, S. 77 (»So kann dem Publikum [...] in richtiger Weise gezeigt werden, was moderne Künstler vermögen, nach welcher Richtung echter Kunstsinn das Kunstgewerbe jetzt und für die nächste Zeit zu steuern sucht«).

379 Vgl. Jessen 1902/1903, S. 461. Die Kunsthalle zog in einen umgestalteten Bau aus dem 18. Jahrhundert, heute befindet sich in den Räumlichkeiten das Dessauer Museum für Naturkunde und Vorgeschichte.

380 Vgl. Albinmüller 2007, S. 132.

381 Jessen 1902/1903, S. 468.

382 Ebd.

383 Ebd.

384 Vgl. ebd., S. 464, 466; Albinmüller 1904, S. 104. Siehe hier Kapitel 4.1.4 zu den Schülerarbeiten.

Die von Albinmüller gestalteten Räume, ein kombiniertes Wohn-Esszimmer [Abb. 42] und ein Schlafzimmer [Abb. 44], unterschieden sich deutlich von seinen für die Landhäuser konzipierten Interieuren. So verzichtete er in beiden Räumen auf eine Holzvertäfelung und setzte stattdessen farbige Schablonenmalerei im oberen Bereich der Wände ein. Damit schlug er eine in den Anschaffungskosten gegenüber einer Holzvertäfelung günstigere Raumgestaltung vor, die zugleich hygienische Aspekte berücksichtigte, da sich hier kein Staub verfangen konnte. Auffällig ist der Verzicht auf Einbaumöbel, was einer größeren Mobilität Rechnung trug.



Abb. 42:
Albinmüller: Wohnzimmer für
die Dessauer Kunsthalle
(1903)

Die Schrankmöbel beider Zimmer baute Albinmüller aus einer Kastenform auf, die Oberfläche nur dezent mit Schmuckformen verziert. Statt mit aufwändigen Zierschnitzereien, welche ebenfalls als Staubfänger galten, arbeitete er mit der dem Holz eigenen Maserung, ergänzt durch farbige Intarsien oder dezente Reliefs. Einziger figürlicher Schmuck war das Motiv zweier einander zugewandter Eichhörnchen auf der Sofarückwand [Abb. 43], welches an die Tierfiguren aus Albinmüllers Küchenentwurf von 1897 [Abb. 9] erinnerte. In ihrer sachlichen Ästhetik waren die Möbel damit den Produkten der Dresdner Werkstätten verwandt. In beiden Räumen schienen diese zudem einen dunkleren Kontrast zu den helleren Wandfarben zu bilden und somit beide Zonen klar voneinander abzugrenzen.

Der Sitzbereich im Wohnzimmer war mit einem zweifarbigen Teppich unterlegt, dessen Dekor auf ein schlichtes Blockmuster im Randbereich reduziert war. Die Wandgestaltung bestand aus einem mehrfarbigen Rundbogenfries mit abstrahierter Ornamentik, der Linienführung van de Veldes verwandt.

Abb. 43:
Albinmüller: Wohnzimmer für die Dessauer
Kunsthalle (1903): Sofa



Abb. 44:
Albinmüller: Schlafzimmer für
die Dessauer Kunsthalle (1903)



Im Schlafzimmer [Abb. 44] ließ Albinmüller einen umlaufenden Fries aus sich überkreuzenden Bändern anbringen, der dem Raum Weite gab. Schlichte Einlegearbeiten bzw. trapezförmige Türfüllungen werteten die Möbel ästhetisch auf, eine Spiegeltür verlieh dem Schrank Multifunktionalität.

In seiner kurzen Beschreibung benannte Jessen die verwendeten Farben, Rot/Gelb und Blau/Blau, ordnete diese jedoch nicht den Räumen zu.³⁸⁵ Man kann annehmen, dass die lebhaftere Kombination von Gelb und Rot dem Wohnzimmer, die ruhigeren, kühleren Blautöne dem Schlafzimmer zugeordnet waren.

Das Wohnzimmer war darüber hinaus neben einigen Bildern und Kleinskulpturen reichlich mit Gebrauchsgegenständen ausgestattet, d.h. vor allem verschiedenen Gefäßen, einem Teekessel³⁸⁶ und Teegläsern. Albinmüller hatte hier auch ein Exemplar der bereits besprochenen Zigarrenlampe³⁸⁷ [Abb. 36] sowie des Aschenbechers aus dem Programm der Werkstätten für Deutschen Hausrat [Abb. 29] aufgestellt. In der Formensprache eines dort ausgelegten Tischläufers [Abb. 45] zeigt sich im Übrigen noch einmal die Nähe zu Paul Bürcks Ornamentik.



Abb. 45:
Albinmüller: Tischläufer (1903),
Ausführung Herzogliches
Friederiken-Institut, Dessau

Diese Gegenstände verliehen den Räumen nicht nur einen bewohnten Charakter, die Verwendung von Gebrauchsgegenständen zum Schmuck von Wohnräumen gehörte explizit zu den Vorstellungen der Jugendstilbewegung. Bereits 1899 wurde in der 4. Auflage von Hirths *Deutschem Zimmer* empfohlen, solche Objekte, »die modern im besten Sinne, gebrauchstüchtig sind, im praktischen Gebrauche stehen und hiermit eine hohe Schönheit verbinden«³⁸⁸, zur Dekora-

385 Vgl. Jessen 1902/1903, S. 468.

386 Hierbei handelte sich vermutlich ebenfalls um einen Schülerentwurf, vgl. hier Kapitel 4.1.4.

387 Aus der Produktion der Magdeburger Zinngießerei Behrendsen oder bereits von der Metallwarenfabrik Eduard Hueck, Lüdenscheid, siehe hier Kapitel 3.2.1.

388 Karl Rosner: *Das deutsche Zimmer im neunzehnten Jahrhundert. Eine Darstellung desselben im Zeitalter des Klassicismus, der Biedermeierzeit, der Rückblickenden Bestrebungen und der neuen Kunst*, mit einem Nachwort von Georg Hirth, München/Leipzig 1899 (Band 2 zu: Hirth, Georg: *Das deutsche Zimmer vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, vierte, unter Mitwirkung von Karl Rosner bis zur Gegenwart erweiterte Auflage in zwei Bänden, München/Leipzig 1899), S. 253.

tion zu verwenden – statt des damals beliebten historistischen Zierrats. Die beiden Räume für die Dessauer Kunsthalle entsprachen somit den Anforderungen, die der Jugendstil an eine moderne Raumgestaltung stellte. Albinmüller präsentierte hier eine ›dekorativ-tektonische‹, alltagstaugliche Raumkunst, die dem Bewohner klar eine moderne Haltung vermittelte. Zugunsten einer größeren Funktionalität, d.h. breiteren Einsetzbarkeit, verzichtete er auf eine zusätzliche Überhöhung der Raumstimmung durch eine Abstimmung aller Elemente auf ein bestimmtes Motiv, wie er es z.B. 1901 in Behrens' Wohnhaus auf der Mathildenhöhe gesehen hatte.

3.3 Die Inneneinrichtung des Magdeburger Weinrestaurants »Dankwarth & Richters« 1904

Noch 1903 oder zu Beginn des Jahres 1904 war Albinmüller durch den Magdeburger Architekten Conrad Raufer (1859–1921) der Auftrag zur Ausstattung der neuen Restaurationsräume der Magdeburger Weinhandlung »Dankwarth & Richters« vermittelt worden.³⁸⁹ Diese sollten in den 1. Stock des Neubaus für das Unternehmen einziehen, der nach Plänen Raufers am Breiten Weg 55, Magdeburgs Haupthandelsstraße, entstand [Abb. 46]. Der Vorgängerbau, bereits Sitz der Firma, wurde 1903 abgerissen.³⁹⁰ Im Juni-Heft 1904 der *Innendekoration* veröffentlichte Theodor Volbehr (1862–1931), Direktor des Städtischen Museums Magdeburg und ein wichtiger Fürsprecher Albinmüllers, einen sehr positiven Artikel über die Weinstuben.³⁹¹ Daher ist die Fertigstellung der Weinstuben von Albinmüller in die erste Jahreshälfte 1904 zu datieren.

Die Beauftragung Albinmüllers erfolgte laut Volbehr bewusst, um im Inneren einen modernen Kontrapunkt zur historistischen Fassade zu schaffen. Die Räumlichkeiten der Weinstuben umfassten ein Entrée mit Garderobe sowie einen Hauptgastrraum und zwei kleinere Nebenräume. An der Ausführung waren lokale Firmen beteiligt,³⁹² ein großer Bereich entfiel jedoch auf die Thüringer Koptoxylfabrik B. Harras aus Böhlen, deren Material »Koptoxyl« großflächig zum Einsatz kam.



Abb. 46:
Breiter Weg 55, Magdeburg
(Aufnahmedatum: 8.7.1937,
Fotograf unbekannt)

389 Vgl. Albinmüller 2007, S. 125.

390 Vgl. Guido Skirlo: *Der Breite Weg – ein verlorenes Stadtbild*, Magdeburg 2005, S. 161.

391 Vgl. Theodor Volbehr: »Eine neue Magdeburger Weinstube«, in: *Innendekoration* 15 (1904), S. 143–151 [im Folgenden zitiert als: Volbehr 1904a]. Die Räumlichkeiten wurden 1905 noch einmal ausführlicher im *Kunstgewerbeblatt* veröffentlicht, vgl. -r.: »Zu unseren Bildern«, in: *Kunstgewerbeblatt* 16 (1905), S. 200, Abb. S. 189–195.

392 Die Stuckarbeiten stammten von der Magdeburger Firma Henschel, die Fensterverglasung von Wilh. Duchrow, Magdeburg, vgl. die Bildunterschriften bei: Volbehr 1904a, S. 145, 155.

Hinter dieser Bezeichnung verbarg sich eine neue Technik der Sperrholzherstellung, die eine bis dahin ungewöhnliche Größe der Holztafeln erlaubte.³⁹³ Diesen Vorzug nutzte Albinmüller bewusst in seinem Gestaltungskonzept aus, ebenso die Möglichkeit die Sperrholzplatten mit flachem Schnitzwerk und Intarsien auszustatten.³⁹⁴ Das Koptoxyl wurde sowohl für die Wandvertäfelung als auch für die Möbel verwendet, dominierte also die Raumausstattung der Weinstuben, die damit zugleich zu einem exzellenten Werbeobjekt für die Firma Harras wurden.

Im Entrée [Abb. 47] bestimmte das blaugebeizte Eichenholz von Wandvertäfelung und eingebauter Garderobe den Raum, als Kontrast setzte Albinmüller das Gelb der Messingbeschläge ein. Dieser Farbton wurde wiederum von der Kunstverglasung der Fenster aufgegriffen, die ihrerseits im unteren Bereich violette Akzente aufwiesen. Wand und Decke hingegen waren hellgrau gefasst und traten vor dem übrigen Farbspiel zurück,³⁹⁵ der Fußboden war mit Parkett ausgestattet, auf dem ein schmaler Teppichläufer lag.

Abb. 47:
Albinmüller: Weinrestaurant
»Dankwarth & Richters« (1904):
Entrée



393 Vgl. Anonym: »Koptoxyl«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 7 (1900/1901), S. 214–215, hier: S. 215.

394 Vgl. Friedrich Brüggemann: »Das Holz in der künstlerischen Ausstattung des Wohnhauses«, in: *Innendekoration* 14 (1903), S. 279–288, 299–308, hier: S. 308. Harras hatte »Koptoxyl« im Jahr 1900 auf den Markt gebracht, vgl. ebd., S. 305.

395 Vgl. -r.: »Zu unseren Bildern«, in: *Kunstgewerbeblatt* NF 16 (1905), S. 200.

Die Dominanz des blauen Holzes mit den Details aus Messing hatte laut Volbehr »etwas eigentümlich Frappierendes«³⁹⁶ und würde deutlich machen, dass man sich hier nicht in einem Wohnraum befand: »Aufgepaßt, hier ist der Eingang zu anderen Reichen, als die es sind, durch die du heute gewandert!«³⁹⁷ Seiner Meinung nach erleichterte dies den Übergang vom geschäftigen Alltag in den Rückzugsbereich der Gasträume.

Die Garderobe empfing den Besucher mit einer straffen, zurückhaltenden Formensprache [Abb. 48], deren leicht dynamische Linienführung und Gestaltung der Beleuchtungskörper den Arbeiten Henry van de Veldes aus jener Zeit ähnelte.³⁹⁸ So zum Beispiel van de Veldes Inneneinrichtung für den Frisörsalon Haby, Berlin, um 1901, oder die Ausstattung der Villa Esche in Chemnitz, 1902/ 1903.

Die hohen Spiegel betonten die Vertikale, während das horizontal umlaufende Stuckornament oberhalb der Garderobe den Raum optisch ›zusammenband‹. Die Platzierung des Frieses sowie die vegetabile, leicht amorphe Form der Elemente erinnert an das 1902 auf der »1. Internationalen Ausstellung für moderne dekorative Kunst« in Turin gezeigte Speisezimmer von Bruno Paul [Abb. 49].

Während Pauls Stuckfries jedoch deutlich auf die Formensprache des Mikrokosmos zurückgriff, wie sie u. a. Ernst Haeckels »Kunstformen der Natur« ab 1899 populär gemacht hatte, zeigt sich Albinmüllers Ornament gestrafter, auf geometrische Grundformen reduziert, damit Entwürfen von Patriz Huber [Abb. 50] verwandt.³⁹⁹

Die eigentlichen Gasträume gestaltete Albinmüller in helleren Tönen. Als Kontrast zum Entrée kamen im Hauptraum [Abb. 51] eine der Natur entlehnte Farbpalette zum Einsatz: Die Wände waren in »lachsfarbig[em]«⁴⁰⁰ Mahagoniholz mit grauen und braunen Intarsien ausgekleidet, die übrige Wand und Deckenfläche gelbgrün getönt, der Bodenbelag graublau. Sitz- und Lehnflächen der Möbel hatten Bezüge aus naturbelassenem Binsengeflecht erhalten.

396 Volbehr 1904a, S. 144.

397 Ebd.

398 Vgl. auch Gräfe 2010a, S. 27.

399 Vgl. auch Ulmer 1992, Abb. S. 29 (Diele im Haus von Staatsminister v. Kolbe, um 1901/1902, Wandaufriß des Treppenhauses), Abb. S. 82 f. (Ornament-Entwürfe).

400 -r.: »Zu unseren Bildern«, in: *Kunstgewerbeblatt* NF 16 (1905), S. 200.

Abb. 48:
Albinmüller: Weinrestaurant »Dankwarth & Richters« (1904): Garderobe im Entrée



Abb. 49:
Bruno Paul: Speisezimmer (1. Internationale Ausstellung für moderne dekorative Kunst, Turin 1902)



Abb. 50:
Patriz Huber: Einfassung für ein Schmuckblatt (1901), Graphit und Tusche auf Papier, 8,8 x 22 cm



Abb. 51:
Albinmüller: Weinrestaurant »Dankwarth & Richters« (1904): Großer Gastraum



Einen deutlichen Kontrast bildeten Pilaster aus schwarzem Marmor an der Stirnseite sowie die mit dunklem Kupferblech ummantelten Deckenstützen in der Raummitte. Bei letzteren handelte es sich eigentlich um Eisenträger, diese aber offen zu zeigen, im Sinne einer die Konstruktion betonenden Ästhetik, passte nicht in das auf Eleganz ausgerichtete Raumkonzept Albinmüllers. Er ließ diese als klassische Säulen mit angedeuteten Kapitellen und Basen in einem edleren Material verkleiden.

Die beiden kleineren Gasträume [Abb. 52, 53] erhielten eine lebhaftere farbliche Ausstattung: rötlichgelbe Holzvertäfelung aus Esche mit braunen Intarsien, kombiniert mit »violettgrau getupften«⁴⁰¹ Wänden und Decken. Die Sitzmöbel waren mit gelben Lederbezügen ausgestattet.

Der Funktionalität der Räume war Rechnung getragen, so konnten die Trennwände zwischen den Sitzgruppen bei Bedarf leicht entfernt werden, um einen großen Raum zu schaffen.⁴⁰² Volbehr lobte in seinem Bericht auch den praktischen Aufbau der Garderobe, die jedem Schirm einen Einzelplatz zuwies – ein Prinzip, das Albinmüller bereits bei einem seiner Beiträge für die Wettbewerbe der *Deutschen Kunst und Dekoration* vorgesehen hatte [Abb. 14 oben].⁴⁰³

Leider lässt sich den Besprechungen der Weinstuben nicht entnehmen, ob die Möbel jeweils in den Farbtönen der Wandvertäfelungen gehalten waren, in der Form sind sie jedoch klar einem tektonischem Jugendstil zuzuordnen. Gemeinsam war allen Räumen die mannshohe Holzvertäfelung, die sich – dank der erwähnten Herstellungsmethode – durch große, fugenlose Flächen auszeichnete. Zur weiteren Dekoration dienten einige Reproduktionen zeitgenössischer Kunst und ein eigens angefertigtes Gemälde von Adolf Rettelbusch (1858–1934).⁴⁰⁴

Volbehr sah in der reduzierten Ausstattung die »Freude des Künstlers an klaren übersichtlichen Verhältnissen«⁴⁰⁵ verwirklicht. Denn die Raumwirkung erzielte Albinmüller in erster Linie über die verwendeten Farben und Formen; auf großflächige Dekoration der Holzelemente und ornamentale Schablonenmalerei auf den Putzflächen verzichtete er – mit Ausnahme der Stirnseite eines der kleineren Gasträume [Abb. 53]. Hier platzierte Albinmüller ein streng symmetrisches Ziermotiv, aufgebaut aus drei pyramidenförmig sich nach oben streckenden Pflanzenstängeln mit angedeutetem Blütenstand, umfängen von

401 Ebd.

402 Ebd.

403 Vgl. Volbehr 1904a, S. 145.

404 Vgl. ebd., S. 150. Rettelbusch war seit 1887 Lehrer für Dekorationsmalerei an der Kunstgewerbeschule Magdeburg.

405 Ebd., S. 145.

einem eckigen Rahmen. Dieses diente als Blickfang und streckte zugleich den Raum vertikal.

Die Holzvertäfelung schmückte er auf Augenhöhe mit zurückhaltenden Zierornamenten in Intarsientechnik. Die Räume waren jeweils durch variierende Schmuckformen gekennzeichnet [Abb. 54].

Stuck trat im Deckenbereich vor allem als geschwungene Linie auf und lockerte dadurch die Strenge der unteren Wandzone. Im Entrée deuteten die sich überkreuzenden Linien ein Kreuzgewölbe an, in einem der kleineren Gasträume waren sie zu Blättern gewunden, in den übrigen Räumen zumeist geradlinig mit geschwungenen Ausläufern. Die Beleuchtungskörper variierten ebenfalls. Im Hauptgastraum [Abb. 51] wurden kegelförmige Lampenschirme verwendet, in einem der kleineren Räume waren die Deckenlampen viereckig gestaltet, in dem anderen hingen kugelförmige Glaskörper mit einem Schirm aus Metall [Abb. 52, 53].

Abb. 52:
Albinmüller: Weinrestaurant
»Dankwarth & Richters« (1904):
Die kleineren Gasträume



Abb. 53:
Albinmüller: Weinrestaurant
»Dankwarth & Richters« (1904):
Die kleineren Gasträume



Deutlich wird diese Variation innerhalb der Räumlichkeiten ebenso bei den Türen. Während eine Saaltür im Hauptraum an die Formensprache von Behrens und Bürck aus deren Darmstädter Jahren erinnerte [Abb. 55], entwickelte Albinmüller ähnlich gotischem Maßwerk das Motiv der Kunstverglasung bei einer der Türen im Entrée aus Zirkelschlägen, die sich zu zierlichen Linien fügten [Abb. 56].

Der obere Abschluss der Entréetür – ein gedrungener Spitzbogen – war stilistisch ebenfalls gotischen Formen verwand. Eine ähnliche Linienführung findet sich bei einer etwa zeitgleich entstandenen Fensterverglasung Albinmüllers [Abb. 57].

Mitunter verwendete er Schmuckformen aus früheren Entwürfen wieder, wie bei den Türflügeln in einem der kleineren Gasträume [Abb. 52], deren Motiv bei den Wohnzimmerschränken für die Dessauer Kunsthalle ebenfalls zum Einsatz gekommen war [vgl. Abb. 42].

Insgesamt bewegte Albinmüller sich stilistisch im konstruktiven, tektonischen Jugendstil, der durch florale und dynamische Ornamente aufgelockert wurde. Seine Raumkonzeption zeichnete sich durch zurückhaltende Formen aus, nirgends griffen Elemente in den Raum ein, denen keine Funktion zuzuordnen war. Der moderne Eindruck wurde durch das Farbkonzept unterstützt, das sich klar von den im Historismus beliebten Brauntönen absetzte. Den Verzicht auf »jene feuchtfrohliche Malerpoesie [...], die wir aus den Ratskellern und Künstlerkneipen kennen«⁴⁰⁶ erkannte Volbehr als zeitgemäße Haltung an, die gut zum damals gegenwärtigen »Zeitalter, das den kühlen, hellen Moselwein zu seinem Lieblingswein machte«⁴⁰⁷, passte. Die erwähnten leicht gotisierenden Elemente in der Formensprache des Entrées mögen die für die Kundschaft vielleicht doch nötige optische Brücke zu den bekannten Kellerstuben hergestellt haben.

Abb. 54:
Albinmüller: Weinrestaurant »Dankwarth & Richters« (1904):
Details der Wandvertäfelung in den Gasträumen
(oben: einer der Nebengasträume, unten: Hauptraum)



406 Volbehr 1904a, S. 150.

407 Ebd.

Abb. 55:
Albinmüller: Weinrestaurant
»Dankwarth & Richters« (1904): Saaltür



Abb. 56:
Albinmüller: Weinrestaurant
»Dankwarth & Richters« (1904): Tür im Entrée



Abb. 57:
Albinmüller: Kunstverglasung (1905)



In seinen Lebenserinnerungen erwähnte Albinmüller die Weinstuben nur beiläufig in einem Halbsatz;⁴⁰⁸ tatsächlich sind sie jedoch als eine wichtige Station in seinem künstlerischen Werdegang zu bewerten. Die klar definierte Funktion der Räume erleichterte ihm die Durchführung eines stringenten Gestaltungskonzepts. Jeder Raum wies für sich eine starke Geschlossenheit in der Formensprache auf, Möbel und Wand-/Deckengestaltung bildeten eine Einheit. Die Wand- und Deckenzonen waren durch Ornamentik und farbliche Behandlung als solche definiert. Farben wurden bewusst ihrer Wirkung wegen gewählt und kombiniert, Volbehrs Empfindungen zum Entrée machen diese Absicht deutlich. Mit den Magdeburger Weinstuben näherte sich Albinmüller dem ›formal-psychischen‹ Raumkunstwerk im Sinne der Ideale des Jugendstils.

408 Vgl. Albinmüller 2007, S. 125.

3.4 Die »Künstlergruppe Magdeburg« auf der Weltausstellung in St. Louis 1904

Anlässlich der gemeinsamen Ausstellung der Lehrer der Magdeburger Kunstgewerbeschule 1902 hatte ein Rezensent in der *Kunst für Alle* den Wunsch geäußert, dass diese »sich einmal zu einer gemeinsamen größeren Aufgabe zusammenfinden.«⁴⁰⁹ Eine Gelegenheit dazu ergab sich anlässlich der bevorstehenden Weltausstellung in St. Louis, offiziell »Louisiana Purchase Exposition«,⁴¹⁰ die vom 30. April bis zum 1. Dezember 1904 stattfand. Mit dem Ziel, Magdeburg auf dieser wichtigen internationalen Ausstellung zu vertreten, schlossen sich 1903 unter der Führung Albinmüllers Paul Bürck, Paul Lang sowie die Brüder Hans und Fritz von Heider zur »Künstlergruppe Magdeburg« zusammen. Mit ihrem Beitrag, einem »Herrenarbeitszimmer« [Abb. 58], fügten sie sich in die Riege hochrangiger Vertreter des deutschen Jugendstils ein, wie Peter Behrens, Joseph Maria Olbrich, Richard Riemerschmid, Bruno Paul und Bernhard Pankok, und gehörten mit diesen zur Abteilung für Raumkunst, über die Hermann Muthesius in seinem Bericht über die Weltausstellung für die *Deutsche Kunst und Dekoration* urteilte, sie befinde sich in einer »unantastbaren künstlerischen Höhe«⁴¹¹.

Abb. 58:
Künstlergruppe Magdeburg:
Herrenarbeitszimmer (Weltausstellung St. Louis 1904)



409 -r.: »Magdeburg« (Rubrik: »Von Ausstellungen [...]«), in: *Die Kunst für Alle* 18 (1902/1903), S. 408–409, hier: S. 409. Zur Ausstellung siehe hier Kapitel 3.2.1.

410 Anlass war die 1903 begangene 100-Jahrfeier des Louisiana-Kaufvertrages zwischen Frankreich und den USA.

411 Hermann Muthesius: »Die Wohnungskunst auf der Welt-Ausstellung in St. Louis«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 15 (1904/1905), S. 209–228, hier: S. 209.

Bereits im Vorfeld hatte der Magdeburger Beitrag eine Wertschätzung erfahren, indem es der Gruppe unter Federführung von Albinmüller gelungen war, beim Reichskommissar Theodor Lewald (1860–1947) Finanzmittel zu beantragen.⁴¹² Dieser sagte die Mittel zu, weil die Sachverständigen den Raum »als ein charakteristisches Erzeugnis der gegenwärtigen deutschen Bestrebungen auf Herstellung künstlerischer Innenräume«⁴¹³ sahen. Die Stadt Magdeburg selbst gewährte zwar keine finanzielle Unterstützung, doch sicherte zu, den Raum in den Neubau des Städtischen Museums zu übernehmen,⁴¹⁴ womit eine weitere entscheidende Bedingung für die Unterstützung durch den Reichskommissar erfüllt war.

Die Wahl des Raumtyps »Herrenarbeitszimmer« geschah sicher bewusst, ließen sich hiermit doch sehr gut sowohl praktische als auch repräsentative Ausstattungselemente begründen. Die Gesamtkonzeption entwarf Albinmüller, ebenso die Wandvertäfelung, Möbel und Einbauschränke sowie Beleuchtungskörper. Dazu zeigte er Kleingerät nach seinen Entwürfen aus Gusseisen, hergestellt von der Fürstlich Stolbergischen Hütte, Ilsenburg, sowie aus Zinn und Kupfer, ausgeführt von der Metallwarenfabrik Eduard Hueck, Lüdenschaid.⁴¹⁵

Paul Lang trug Textilarbeiten bei, die zum Teil von seiner Frau Minna Lang-Kurz (1877–1960) ausgeführt wurden. Entwürfe für den von Albinmüller im Raumkonzept vorgesehenen Wandteppich⁴¹⁶ und die Kunstverglasung eines Fensters kamen von Paul Bürck, die Brüder von Heider schufen Keramik-Arbeiten.⁴¹⁷ Hans von Heider fertigte als Bildschmuck zudem ein Alpenpanorama.

412 Vgl. Theodor Lewald an »Dr. von Boetticher« (Oberpräsident der Provinz Sachsen, Königl. Staatsminister), 03.10.1903, in: Stadtarchiv Magdeburg, Akten der Altstadt, A II G 101 spec. 5b (Acten des Magistrats der Stadt Magdeburg betreffend die Verhandlungen mit der »Künstlergruppe Magdeburg« um Gewährung eines Zuschusses für die Ausstellung einer Zimmereinrichtung auf der Weltausstellung in St. Louis 1904), Blatt 11.

413 Ebd.

414 Zuerst hatte wohl nur der Oberbürgermeister Schneider das Vorhaben unterstützt, vgl. Willrich 1905, S. 325.

415 Vgl. Lewald 1904, S. 460. Siehe Kapitel 3.6.1 und 3.6.2.

416 Vgl. Albinmüller 2007, S. 125. Der Teppich wurde über die Scherrebeker Kunst-Weberei Gebr. Mengering bezogen, vgl. Volbehr, Theodor: »Die Magdeburger Gruppe in St. Louis 1904«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 14 (1904), S. 483–499, hier: S. 486 [im Folgenden zitiert als: Volbehr 1904b].

417 Beate Dry-von Zezschwitz nimmt an, dass Albinmüller auch einige Keramiken entworfen habe, vgl. Beate Dr. von Zezschwitz: *Westerwälder Steinzeug des Jugendstils 1900–1914. Stilstufen in der Entwicklung einer neuen Steinzeugkunst*, Dissertation Ludwig-Maximilians-Universität München 1993 (Typoskript), S. 82. Die von ihr als Referenz genannte Abbildung zeigt die betreffenden Keramiken jedoch in sehr kleinem, unscharfen Maßstab, so dass eine Identifizierung des Entwerfers anhand von stilistischen Kriterien nur schwer möglich ist, vgl. Anonym: »Von der deutschen Sektion der Welt-Ausstellung in St. Louis 1904. Künstlergruppe Magdeburg«, in: *Die Kunst* 10 (1904), S. 307–308, Abb. S. 311 [im Folgenden zitiert als: Anonym 1904].

Die Ausführung der Entwürfe lag bei insgesamt über 30 Firmen und Einzelpersonen sowie den Werkstätten der Kunstgewerbeschule. Laut Theodor Volbehr war »fast jedes Stück der Einrichtung und Ausstattung von einer anderen Hand gearbeitet worden«⁴¹⁸. So vergab Albinmüller die Herstellung der im Prinzip nach gleichem Entwurf gestalteten Schränke an verschiedene Firmen [Abb. 59]. Weil zur Ausführung nur das Magdeburger Gewerbe herangezogen werden sollte, musste Albinmüller einen bereits 1903 entstanden Schreibtischentwurf von der Magdeburger Firma Heimster neu herstellen lassen,⁴¹⁹ da das Patent eigentlich bei dem Freiburger Tischlermeister Bernhard Göbel lag [vgl. Abb. 32].

Abb. 59:
Albinmüller: Schränke aus dem Herrenarbeitszimmer (Weltausstellung St. Louis 1904), Ausführung Stahl, Grimpe, Meissner



Laut Volbehr war der Raum in zwei Zonen aufgeteilt: einen Empfangsbereich sowie einen Arbeitsplatz.⁴²⁰ Die Wandvertäfelung mit den Einbauschränken und die Möbel im Empfangsbereich bestanden aus graugrün gebeiztem Eschenholz,⁴²¹ die Intarsien waren in Palisander und Mahagoni abgesetzt.⁴²² Der obere Wandbereich und die Decke hatten einen Anstrich in Graubraun erhalten.⁴²³ Den Arbeitsbereich kennzeichnete naturbelassenes, poliertes Eschenholz;⁴²⁴

418 Volbehr 1904b, S. 484. Zur Auflistung aller Beteiligten siehe: Lewald 1904, S. 460 f.

419 Vgl. Volbehr 1904b, S. 487.

420 Vgl. ebd., S. 483. Eine Ansicht vom Arbeitsbereich ist gegenwärtig nicht bekannt.

421 So die Farbangabe bei Thiersch 1904/1905, S. 107. Vgl. hingegen Volbehr 1904b, S. 492 (graublau). Maude I. G. Oliver bezeichnet die Farbe der Wandpaneelle als »tender green«, vgl. Maude I. G. Oliver: »German Arts and Crafts at the St. Louis Exposition«, in: *The Studio* 33 (1904/1905), S. 233–238, hier: S. 238.

422 Vgl. Thiersch 1904/1905, S. 107.

423 Vgl. Oliver 1904/1905, S. 238 (»greyish chocolate«).

424 Vgl. Volbehr 1904b, S. 493.

dort befanden sich ein Wandbrunnen und eine Nische, die den Wandteppich aufnahm. Die übrigen Gestaltungselemente – Fenster, Textilien und Keramik – waren einheitlich in den Tönen Blau, Rot sowie deren Mischung in der »majestätische[n] Farbe des tiefen Violett«⁴²⁵ gehalten und bildeten auflockernde farbliche Kontraste. Das von Albinmüller gestaltete Gebrauchsgerät in Guss-eisen korrespondierte mit seiner fast schwarzen, matten Oberfläche vermutlich gut mit den dunklen Tönen des Palisanderholzes, während sein Zinn- und Kupfergerät durch das reflektierende Material Glanzpunkte setzte.

Ähnlich den zeitgleich entstandenen Weinstuben »Dankwarth & Richters« in Magdeburg ließ Albinmüller hier die Holzvertäfelung nur bis zur Höhe des Türsturzes führen. Damit folgte er Empfehlungen, die bereits in der 4. Auflage von Hirths *Deutschem Zimmer* 1899 zu lesen waren: Eine Holzverkleidung solle nur mannshoch sein, um einen »Kasten«-Eindruck zu verhindern.⁴²⁶

Allerdings nutzte er hier im Gegensatz zu den Räumen der Weinstuben keine einheitliche Motivik, um die einzelnen Bestandteile des Zimmers zusammenzubinden, sondern setzte variierte Zierelemente ein: Die Vertäfelung schloss mit einem zinnenartigen Intarsien-Ornament ab, das im Bereich des Einbauschranks an der Stirnseite und der eingebauten Vitrine sowie des Wandbrunnens unterbrochen wurde. Diese waren abweichend mit vegetabilen, zum Teil Maßwerk ähnelnden, Zierformen versehen [Abb. 58].

Ein dynamisches Linienornament, an die Formensprache van de Veldes erinnernd, schmückte dezent den sonst sehr sachlich gestalteten Beleuchtungskörper in der Empfangszone [Abb. 60].

Die Verzierung der Türpfosten [Abb. 61], die der Rezensent für die *Kunst* »etwas gewaltsam und aufdringlich«⁴²⁷ fand, erscheint dabei in ihrer Geradlinigkeit seltsam bezugslos zu den übrigen Ornamenten im Zimmer (eine mögliche farbliche Korrespondenz lässt sich anhand der Schwarz-Weiß-Abbildungen nicht nachvollziehen).

Aufgebaut aus spitzem Dreieck und Raute, vom Rezensenten der *Kunst* als »kristallartige Auflagen«⁴²⁸ beschrieben, können sie als nach unten ausstrahlende Diamanten gelesen werden. In reduzierter Formensprache nahm Albinmüller damit Bezug zu einem Bildmotiv, das sich mehrfach im Werk Peter Behrens' um 1901 fand, z.B. in dessen 1901 entstandenen Darmstädter Wohnhaus

425 Ebd., S. 492.

426 Vgl. Rosner 1899, S. 206.

427 Anonym 1904, S. 307.

428 Ebd.

im Musikzimmer [Abb. 62]. Albinmüller hatte dies bei seinem Besuch der Darmstädter Ausstellung 1901 sehen können, ein ausführlich bebildeter Bericht über Behrens' Wohnhaus war zudem 1901 in der *Dekorativen Kunst* erschienen.⁴²⁹

In Behrens' Schaffen war dieses Diamant-Motiv ebenso wie der häufig vorkommende Adler Ausdruck seiner persönlichen Bewunderung für die Schriften Friedrich Nietzsches.⁴³⁰ In dessen einflussreichem Werk »Also sprach Zarathustra« (1883–1886) waren dies der Edelstein und das Lieblingstier des Philosophen.⁴³¹ Albinmüller selbst mag sich bei seinem Ziermotiv am Vorbild Behrens orientiert haben, hatte sich aber auch selbst intensiv mit Nietzsches Schriften auseinandergesetzt,⁴³² so dass das Diamant-Ornament hier aus beiden Quellen heraus entstanden sein kann. Eine Rezeption von Behrens-Motiven belegen im Übrigen ebenfalls einzelne Entwürfe von Fritz von Heider für Geschirr sowie von Paul Lang für einen Tischläufer, die ebenfalls zur Ausstattung dieses Raums gehörten.⁴³³

Derart inhaltlich aufgeladene Zierelemente fanden sich im Werk Albinmüllers nur selten: Stilisierte Diamant-Motive verwendete er noch einmal 1905 für das Foyer im Sanatorium Dr. Barner, Braunlage, und 1906 im »Wohn- und Empfangszimmer« für das Städtische Museum Magdeburg, ausgestellt auf der III. Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung in Dresden.⁴³⁴ Mit dem gleichen Verweis sowohl auf Behrens als auch auf Nietzsche wären hier die bei ihm häufiger vorkommenden Adlerfiguren einzuordnen [vgl. Abb. 22, 24, 96]. Besonders in jenen Jahren, d.h. etwa 1904 bis 1906, war Peter Behrens für Albinmüller ein stilistisch relevantes Vorbild.⁴³⁵ Persönlich könnten sie sich 1903 kennengelernt haben, als Behrens in seiner Funktion als Direktor der Kunstgewerbeschule Düsseldorf die Magdeburger Schule besucht hatte.⁴³⁶

429 Vgl. Thormälen 1902, S. 25; Scheffler 1901/1902a.

430 Vgl. zur Nietzsche-Inkonografie in Behrens' Wohnhaus: Buddensieg 1980, S. 39 f.

431 Vgl. Nietzsche 2004 (1883–1886), S. 207.

432 Vgl. Gräfe 2010a, S. 14.

433 Vgl. Volbehr 1904b, Abb. S. 498 f.

434 Siehe hier Kapitel 3.5.2 und 6.2.1.

435 Vgl. dazu auch Dry-von Zerschlit 1993, S. 86–88.

436 Vgl. Thormälen 1903, S. 25.

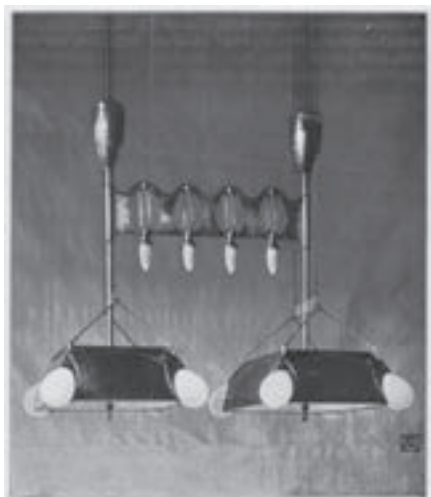


Abb. 60:
Albinmüller: Verstellbarer Beleuchtungs-
körper aus dem Herrenarbeitszimmer
(Weltausstellung St. Louis 1904), Ausfüh-
rung Jahn, Magdeburg (Metallarbeiten),
Becker (Lichtanlage)



Abb. 61 (links):
Albinmüller: Detail der Gestaltung des Türrahmens
aus dem Herrenarbeitszimmer (Weltausstellung
St. Louis 1904)



Abb. 62 (rechts):
Peter Behrens: Detail eines Glasmosaiks im Musik-
zimmer im Haus Behrens, Darmstadt (1901)

Volbehr sah in Albinmüllers Herrenarbeitszimmer einen »intimen Sinn für die stille Poesie des Heims«⁴³⁷ und somit eine typisch deutsche Raumauffassung verwirklicht, die sich vom »schwelgerischen Prunk französischer Repräsentationsräume und von dem kühlen Geschäftssinn englischer Bureaus«⁴³⁸ abhob. Auch lobte er die Beachtung von Anforderungen des täglichen Gebrauchs und der Hygiene, was sich im Verzicht auf Staubfänger, d.h. ausufernde Schnitzereien oder unnötige Textilien, verdeutlichte.⁴³⁹ Sorgfältig hatte Albinmüller die Möbel im Inneren durchgestaltet, so dass Volbehr zufolge »die innere Ausstattung [...] der äusseren an künstlerischer Durchbildung niemals nachsteht, ja sie bisweilen an malerischen Reizen übertrifft«⁴⁴⁰.

Die gewählte Farbpalette holte die Natur ins Zimmer und schuf eine ruhige Gesamtstimmung, durch den Farbton des Eschenholzes sowie grau abgetöntes Grün und Braun. Dazu trug auch der Verzicht auf eine aufwändige Deckengestaltung bei, ebenso war die Formgebung wie bei den Weinstuben straff und kompakt, kein Element war aus der Achse gerückt oder löste den klassischen Wandaufbau auf. Stilistisch ist auch diese Einrichtung dem tektonischen, konstruktiv geprägten Jugendstil zuzuordnen, die Raumkunst »dekorativ-tektonisch«.

Die Wandvertäfelung bewirkte einen geschlossenen Raumeindruck, was durch den umlaufenden zinnenartigen Abschluss unterstützt wurde. Doch schwächte die übrige uneinheitliche Ornamentik diese Wirkung. Damit unterschied sich das Zimmer z.B. deutlich vom ebenfalls in St. Louis gezeigten »Arbeitszimmer des Regierungspräsidenten in Bayreuth« von Bruno Paul [Abb. 63], von dem Muthesius befand, »es zeigt das, was wir wollen und erstreben, in der Vollendung«⁴⁴¹. Pauls konsequente Verwendung von Quadraten und rechten Winkeln bewirkte einen wesentlich klarer strukturierten Eindruck.

437 Volbehr 1904b, S. 492.

438 Ebd., S. 493.

439 Vgl. ebd., S. 492.

440 Ebd., S. 490.

441 Muthesius 1904/1905, S. 211.



Abb. 63:
Bruno Paul: Arbeitszimmer des Regierungs-
präsidenten in Bayreuth (Weltausstellung
St. Louis 1904)

Von den deutschen Zeitschriften erhielt das Zimmer der »Künstlergruppe Magdeburg« viel Aufmerksamkeit, sogar die englische Zeitschrift *The Studio* brachte eine Abbildung und eine kurze Erwähnung.⁴⁴² Im Ausstellungsrundgang lag es in direkter Nachbarschaft einiger Raumeinrichtungen von Peter Behrens.⁴⁴³ So fand es in Hermann Muthesius' Ausstellungsbesprechung für die *Deutsche Kunst und Dekoration* seinen Platz zwischen diesen sowie Entwürfen von Bruno Paul und wurde allein durch diese textliche Nachbarschaft »geadelt«. Zum Magdeburger Beitrag selbst urteilte Muthesius, dass insbesondere die Stärkung des einheimischen Gewerbes durch künstlerische Unterstützung gelungen sei und das Zimmer »[i]n seiner gediegenen und gefälligen Erscheinung und dem hohen Ernst [...] zu den erfreulichsten der deutschen kunstgewerblichen Ausstellung«⁴⁴⁴ gehörte. Leo Nachtlicht hingegen kritisierte die Zusammenarbeit der vielen Beteiligten als nicht in jedem Aspekt gelungen, vielmehr »den persönlichen Charakter des Raumes verwisch[en]«⁴⁴⁵; besonders die Glasfenster von Bürck seien »in ihrer persönlichen, farbigen und ornamentalen Durchbildung so verschieden [...] von den Absichten des Architekten [Albinmüller]«⁴⁴⁶.

442 Vgl. Muthesius 1904/1905, S. 212; Ders. 1906, S. 289; Oliver 1904/1905, S. 238, Abb. S. 234; Anonym 1904; Thiersch 1904/1905, S. 104; Volbeh 1904b.

443 Vgl. Lageplan bei Thiersch 1904/1905, S. 62.

444 Muthesius 1906, S. 289.

445 Leo Nachtlicht: *Deutsches Kunstgewerbe St. Louis 1904*, Berlin 1904, S. 14.

446 Ebd.

Tatsächlich scheint dieses Zimmer die einzige Gruppenarbeit in Albinmüllers raumkünstlerischem Schaffen gewesen zu sein, später zog er nur gezielt einzelne Künstler für Dekorationszwecke heran. Dennoch brachte ihm die Arbeit Anerkennung: Das *Kunstgewerbeblatt* urteilte, »Albin Müller kann als Führer modernen Kunstschaffens in Magdeburg bezeichnet werden.«⁴⁴⁷

Von den Preisrichtern der Weltausstellung wurde das »Herrenarbeitszimmer« als vorbildlich erachtet: Albinmüller selbst erhielt einen Grand Prix, die anderen Künstler sowie einige Handwerker eine Goldmedaille; 17 Medaillen wurden insgesamt an die Gruppe vergeben.⁴⁴⁸ Ebenso zahlte sich die Magdeburger Beteiligung an der Weltausstellung wirtschaftlich aus: Das New Yorker Kaufhaus Wanamaker erwarb das »Herrenarbeitszimmer«, als Bestandteil einer »Abteilung deutscher Wohnungskunst« für eine seiner Filialen.⁴⁴⁹ Außerdem wurde der Entwurf durch einen Hamburger Reeder nachbestellt, der einen »repräsentativen Speisesaal«⁴⁵⁰ in dieser Formensprache ausführen ließ. In der Folge konnte Albinmüller auch die übrigen Räume der Villa des Reeders umgestalten.⁴⁵¹

447 -r.: »Zu unseren Bildern«, in: *Kunstgewerbeblatt* NF 16 (1905), S. 200.

448 Vgl. Willy Dressler (Hrsg.): *Dresslers Kunstjahrbuch 1908. Ein Nachschlagbuch für Deutsche Bildende und Angewandte Kunst*, 3. Aufl., Dresden 1908, S. 168; Biographie in Daten 2007, S. 316 f.

449 Vgl. Anonym: »Sieg des magdeburgischen Kunstgewerbes in St. Louis«, in: *Central-Anzeiger Magdeburg* (10.11.1904). Wanamaker (in einigen Quellen »Wonemaker« geschrieben) erwarb insgesamt 21 Raumeinrichtungen aus der deutschen Abteilung auf der Weltausstellung, vgl. Anonym: »Kleine Nachrichten«, in: *Kunst und Handwerk* 55 (1904/1905), S. 227–230, hier: S. 227 f.; Anonym: »Deutsche Erfolge in St. Louis 1904«, in: *Innendekoration* 16 (1905), S. 186–188. Der Schreibfehler »Wonemaker« findet sich auch in der Autobiografie, vgl. Albinmüller 2007, S. 126.

450 Anonym: »Sieg des magdeburgischen Kunstgewerbes in St. Louis«, in: *Central-Anzeiger Magdeburg* (10.11.1904).

451 Dabei kam es allerdings über ein Hafengebäude, das Albinmüller eigens für die Neuausstattung von Hans von Heider hatte anfertigen lassen, zum Zerwürfnis zwischen Künstler und Bauherrn, vgl. Albinmüller 2007, S. 127.

3.5 *Raumkunst von Albinmüller auf der III. Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung in Dresden 1906*

Albinmüllers Beteiligung an der III. Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung in Dresden 1906 markiert zugleich Höhe- und Schlusspunkt seiner Magdeburger Entwurfstätigkeit. Hier hatte er umfassend Gelegenheit, sich als Entwerfer von Raumkunst und Gebrauchsgerät zu zeigen. Auch für die deutsche Reformbewegung kündigten sich Richtungswechsel an: Erstmals zeigten die Dresdner Werkstätten ihre Maschinenmöbel nach Entwürfen Richard Riemerschmids, welche aus der Erkenntnis hervorgegangen waren, dass breite Bevölkerungsschichten nur durch industrielle Fertigung erreichbar waren; ein Jahr später sollte es zur Gründung des Deutschen Werkbundes kommen. Zugleich verwiesen viele Raumeinrichtungen auf eine nun wieder zunehmende Vorliebe für edlere Materialien und Zierrat; verstärkt wurden neoklassizistische und neobiedermeierliche Gestaltungsprinzipien aufgenommen.⁴⁵²

Im Zentrum der III. Kunstgewerbe-Ausstellung stand die Raumkunst, da laut dem Architekten Fritz Schumacher (1869–1947), einem der Organisatoren der Ausstellung, »erst der einheitlich für bestimmte Zwecke geschaffene Raum«⁴⁵³ Auskunft über den Stand des Kunstgewerbes geben konnte. Gerade hier sollte geprüft werden, ob es gelungen sei, »einen eigenen Geschmack ohne bewußte Anlehnung an historische Vorbilder zu verfolgen«⁴⁵⁴. Explizit wurde in der Ausstellungskonzeption zudem die Rolle des Künstlers herausgehoben: Die Raumkunst wurde gleichberechtigt zur Hohen Kunst in einer gemeinsamen Abteilung präsentiert; nur die entwerfenden Künstler, nicht aber die Hersteller, konnten sich als Aussteller anmelden.⁴⁵⁵

Um die Einhaltung der Ziele bei der Auswahl der Exponate sicherzustellen, wurden Arbeitskommissare für die einzelnen Regionen Deutschlands bestimmt und auch diese Funktion füllten Künstler aus, denn wie Paul Schumann ausführte: »nur die Schöpfer sind zu Führern in der künstlerischen Bewegung gerufen, nicht die Ausführenden.«⁴⁵⁶ Bereits 1904 war Albinmüller als Arbeitskommissar

452 Siehe dazu ausführlicher im Kapitel 5.1.

453 Fritz Schumacher: »Die Dresdner Kunstgewerbeausstellung«, in: *Der Kunstwart* 19 (1906), Nr. 2, S. 347–349, 396–400, 458–462, hier: S. 400.

454 Ebd., S. 348.

455 Vgl. Leopold Gmelin: »Die III. Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906. Einleitung«, in: *Kunst und Handwerk* 57 (1906/1907), S. 20–30, hier: S. 21; siehe auch: Hölscher 1999, S. 63.

456 Paul Schumann: »Die Dritte Deutsche Kunstgewerbeausstellung Dresden 1906«, in: *Kunstgewerbeblatt* NF 17 (1906), S. 165–177, 185–199, 205–220, hier: S. 166. Vgl. auch: Ernst Zimmermann: »Die III. deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden im Jahre 1906«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 17 (1905/1906), S. 165–176, S. 174.

für Magdeburg und die Provinz Sachsen ausgewählt worden,⁴⁵⁷ befand sich somit als Künstler nun auf einer Stufe mit den ebenfalls für diesen Posten ausgewählten Peter Behrens, Joseph Maria Olbrich oder Bernhard Pankok.

Zugleich trat er fast als Alleinvertreter für die Stadt Magdeburg auf:⁴⁵⁸ In der Abteilung »Profane Raumkunst« zeigte er ein Trauzimmer samt Vorraum für das Standesamt Magdeburg sowie ein Wohn- und Empfangszimmer, vorgesehen für das Städtische Museum Magdeburg, und ein Herrenarbeitszimmer.⁴⁵⁹ Eine weitere Zimmereinrichtung, ein »Direktorenzimmer«, präsentierten die Schüler der Kunstgewerbeschule Magdeburg. Die Raumgestaltung und Möbel verantwortete Albinmüllers Fachklasse.⁴⁶⁰ In der Abteilung »Kunstindustrie« sowie in seinen Wohnräumen (Wohn- und Empfangszimmer, Herrenarbeitszimmer) stellte Albinmüller darüber hinaus Gebrauchsgerät aus Gusseisen, Serpentin, Zinn und Kupfer aus, welche hier ausführlicher im Anschluss an die Raumkunst besprochen werden.⁴⁶¹ Einige seiner Entwürfe wurden in der Abteilung Kirchenkunst präsentiert, darunter ein Taufstein aus Serpentin [Abb. 95]; im Außengelände kam zudem ein hölzerner Gartenpavillon nach seinem Entwurf zur Aufstellung.⁴⁶²

457 Seinen Lebenserinnerungen zufolge wurde Albinmüller bereits Anfang Januar 1904 für das Amt angefragt, vgl. Albinmüller 2007, S. 128. Laut Jutta Petzold-Hermann stand jedoch erst ab Februar/März 1904 fest, dass die Ausstellung in Dresden stattfinden würde, vgl. Jutta Petzold-Hermann: »Die Dritte Deutsche Kunstgewerbeausstellung Dresden 1906«, in: Petra Hölscher, Alfred Ziffer (Hrsg.): *Jugendstil in Dresden. Aufbruch in die Moderne*, Ausst. Dresden (Dresdner Schloss), Dresden/Wolfartshausen 1999, S. 65–79, hier: 65. Entweder wurde Albinmüller bereits sehr früh angefragt, oder er irrte sich im Datum; zumindest zum Jahresende 1904 stand seine Beteiligung allerdings fest, vgl. Brief von Fritz Schumacher an Hermann Muthesius, Bremen 27.12.1904, WBA-MDD, D 102 (ADK 1–84/04): »Albin Müller hat für Magdeburg zugesagt«.

458 Vgl. Hermann Heimster: »Das Magdeburger Kunstgewerbe auf der Ausstellung in Dresden. Erwiderung auf den Artikel in Nr. 9«, in: Direktorium der Ausstellung (Hrsg.): *Ausstellungs-Zeitung der 3. Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906*, Dresden 1906, S. 372–373, hier: S. 373.

459 Mehr als drei Räume je Künstler erlaubte die Geschäftsordnung der Ausstellung nicht. Vgl. *Direktorium der Ausstellung: 3. Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906. Geschäftsordnung*, Absatz II, § 11 (Stadtarchiv Magdeburg, Rep. 183, K 16, Bd. XIII, fol. 23–27, hier: fol. 25v).

460 Siehe Kapitel 4.1.4.

461 Siehe Kapitel 3.6.

462 Vgl. Anonym: *Offizieller Katalog der Dritten Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung 1906*, 1. Aufl., Dresden 1906, S. 7, 12 (betr. Leuchter, Taufbecken und Urne aus Serpentin sowie eine Urne aus Eisenguss), 135 (betr. Gartenpavillon) [im Folgenden zitiert als: *Offizieller Katalog 1906a*].

3.5.1 Das Trauzimmer für das Standesamt Magdeburg

Das Trauzimmer [Abb.2, 64, 65], mit zugehörigem Vorzimmer [Abb.68], für das Standesamt Magdeburg gehört zu den Raumkunstentwürfen Albinmüllers, die 1906 die meiste Beachtung fanden. Es war von der Stadt Magdeburg für das neu einzurichtende Standesamt in Auftrag gegeben und mit 20.000 Mark finanziert worden. Im Gegenzug wurde Albinmüller verpflichtet, ausschließlich Magdeburger Gewerbe für die Ausführung heranzuziehen.⁴⁶³

Mit dem Raumtyp »Trauzimmer« war Albinmüller eine anspruchsvolle Gestaltungsaufgabe übertragen worden: einerseits ein Raum für einen bürokratischen Verwaltungsakt, andererseits für das betreffende Brautpaar Ort eines besonderen, feierlichen Moments.

Er löste die Aufgabe, indem er weitestgehend auf figürliche religiös konnotierte Bildmotive verzichtete und mit der aus dem profanen Wohnbereich stammenden⁴⁶⁴ Holzvertäfelung eine neutrale Grundfläche schuf. Die als schlicht geltenden einheimischen Holzarten Fichte, Kiefer und Ahorn, in hellbraunen, grauen und schwarzen Farbtönen,⁴⁶⁵ dienten als Grundmaterial für Wandvertäfelung und Möbel, das für die Polsterung der Sitzmöbel ausgewählte Wildleder dürfte genauso edel, im Kontrast zum Holz aber weicher als Glattleder gewirkt haben.⁴⁶⁶ Glanzpunkte im tatsächlichen Wortsinn setzten Zierelemente aus Perlmuttereinlagen und Goldmosaik sowie Fliesen, letztere angefertigt von seinem Kollegen an der Magdeburger Kunstgewerbeschule, Fritz von Heider. Mit Ausnahme der stilisierten Frauenfiguren der Kunstverglasung [Abb.65] und zweier neben dem Haupteingang platzierten Putten, vom Magdeburger Bildhauer Carl Wegner (1860–1915) entworfen,⁴⁶⁷ hatte Albinmüller auf figürlichen

463 Vgl. Paul Dobert: »Magdeburgs Kunstgewerbe auf der Dresdener Ausstellung«, in: Direktorium der Ausstellung (Hrsg.): *Ausstellungs-Zeitung der 3. Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906*, Dresden 1906, S. 381–385, hier: S. 382 [im Folgenden zitiert als: Dobert 1906b]. Siehe Offizieller Katalog 1906a, S. 21 f., für alle Beteiligten. Vorausgegangen war eine Kontroverse im Stadtrat um Albinmüllers Status als Alleinvertreter des Magdeburger Kunstgewerbes. Einige Mitglieder des Stadtrates wollten den Entwurf mittels Preisausschreiben bestimmen, um eine größere Bandbreite an Entwerfern in Dresden zeigen zu können. Vgl. Heimster 1906, S. 373. Vgl. auch Paul Dobert: »Das Magdeburger Kunstgewerbe auf der Ausstellung in Dresden«, in: Direktorium der Ausstellung (Hrsg.): *Ausstellungs-Zeitung der 3. Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906*, Dresden 1906, S. 136–137, hier: S. 136 [im Folgenden zitiert als: Dobert 1906a].

464 Vgl. die Bewertung eines Trauzimmers von Bernhard Pankok: Konrad Lange: »Bernhard Pankok's Eheschließungszimmer in Dessau«, in: *Dekorative Kunst* 6 (1902/1903), Bd. 11, S. 321–352, hier: S. 329.

465 Vgl. Leopold Gmelin: »Weimar, Düsseldorf, Stuttgart, Berlin etc. Raumkunst und kunstgewerbliche Einzelergebnisse«, in: *Kunst und Handwerk* 57 (1906/1907), S. 77–102, hier: S. 86 [im Folgenden zitiert als: Gmelin 1906/1907a].

466 Vgl. zu den Materialangaben die Bildunterschrift bei Schumann 1906, S. 175 (dort nur Kiefer und Ahorn genannt) und Dobert 1906b, S. 381 (Hinweis auf Fichte für Wandpaneele).

467 Vgl. Dobert 1906b, S. 382, Dobert las die Reliefs als »reizende[...] Kinderfigürchen«. Für Gmelin handelte es sich um »Darstellung des ›Sündenfalles‹ durch zwei lebensgroße Putten in Flachrelief.« (Gmelin 1906/1907a, S. 86).

Abb. 64:
Albinmüller: Trauzimmer für das Standesamt
Magdeburg (III. Deutsche Kunstgewerbe-
Ausstellung Dresden 1906)



Schmuck verzichtet, was im Nachgang u.a. von dem Rezensenten Otto Schulze positiv beurteilt wurde.⁴⁶⁸

Dass es sich um ein zeitgemäßes Trauzimmer für das 20. Jahrhundert handelte, zeigte Albinmüller durch die schlichte Gestaltung der Beleuchtungskörper. Auch auf die Praktikabilität wurde geachtet, die Stühle hatten Rollen an den Vorderbeinen zum leichteren Umstellen.



Abb. 65:
Albinmüller: Trauzimmer für das Standesamt
Magdeburg (III. Deutsche Kunstgewerbe-
Ausstellung Dresden 1906): Fensternische

Die formale Sachlichkeit von Albinmüllers Entwurf wird verdeutlicht, wenn man diesen mit einer Variante vergleicht, die Bernhard Pankok 1901/1902 für das Dessauer Standesamt geschaffen hatte [Abb. 66].⁴⁶⁹ Durch Verwendung unterschiedlicher Materialien hatte Pankok bewusst eine Trennung von Konstruktion und Dekor durchgeführt.⁴⁷⁰ Zu einer reichlich mit kleinen Bildfeldern in Intarsientechnik verzierten Holzvertäfelung traten farbige Mosaike an Wand und Boden

468 Vgl. Otto Schulze: »Drei Kunst-Ausstellungen am Rhein«, in: *Innendekoration* 18 (1907), S. 273–282, hier: S. 274.

469 Vgl. Lange 1902/1903. Die Ausführung wurde von den Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk, München und den Stuttgarter Lehr- und Versuchswerkstätten übernommen.

470 Vgl. Sonja Günther: »Bernhard Pankoks Möbelentwürfe«, in: Angelika Lorenz (Hrsg.): *Bernhard Pankok. Malerei, Graphik, Design im Prisma des Jugendstils*, Ausst. Münster (Westfälisches Landesmuseum), Münster 1986, S. 79–117, hier: S. 106.

sowie florale Glasmalerei an den Fenstern. Die Formensprache war vegetabil-morph, einzelne Holzbalken liefen in Phantasie-Köpfen aus, die die blütenkelch-förmigen Deckenlampen hielten.

Albinmüllers Trauzimmer unterschied sich von Pankoks Gestaltung nicht nur in Farbwahl und Oberflächengestaltung, seine Formensprache war insgesamt von einer streng rechtwinkligen Linienführung geprägt. Zwischen die Hauptfelder der Wandvertäfelung waren Lisene eingeschoben, die ebenso wie die schmalen Paneele die Raumhöhe optisch verstärkten. Den oberen Wandbereich umfing eine Frieszone quadratischer bzw. querechteckiger Felder, wobei den größeren Quadraten und Rechtecken jeweils kleinere Gegenstücke eingeschrieben waren. Diese Grundformen wiederholten sich an der Decke sowie an der Vorderseite des Pultes. Die Rechtwinkligkeit wurde durch den dreieckigen Abschluss der Sitzmöbel und der Eingangstür sowie durch das Halbrund des Teppichmusters, das den Hauptbereich um das Traupult umschloss, und die bogenförmige Fensternische gebrochen.

Der Raumtrenner hinter dem Stuhl des Standesbeamten, die durch Zierfügen hervorgehobene enge Abfolge der Wandpaneele sowie die bis zum Boden reichenden Streben der Stuhlrückenlehnen bewirkten eine starke Betonung der Vertikalität und verliehen dem Zimmer einen fast expressiven Charakter. In der Vertikalität, der grafischen Feldereinteilung und den Pilastern war Albinmüllers Trauzimmer dem Empfangszimmer von Peter Behrens verwandt, das dieser auf der Dresdener Ausstellung präsentierte [Abb. 67].

Vergleichbar war in beiden Räumen auch der Aufbau der Pseudopilaster aus übereinander gereihten Segmenten identischer Schmuckmotive (in Albinmüllers Trauzimmer als Dekor am Raumtrenner hinter dem Stuhl des Standesbeamten zu finden). Zugleich verweist die Rechtwinkligkeit sowie eine Kombination von hellen Grundfarben mit schwarzen und goldenen Details auf den Jugendstil Wiener Prägung – ein Bezug, der sich im Werk Albinmüllers um 1910/1914 häufiger finden sollte.⁴⁷¹

471 Siehe z.B. das Speisezimmer für die Galerie Keller & Reiner (Kapitel 5.2.2).



Abb. 66:
Bernhard Pankok: Trauzimmer, Dessau (1901/1902)



Abb. 67:
Peter Behrens: Empfangszimmer
(III. Deutsche Kunstgewerbe-Aus-
stellung Dresden 1906)

Albinmüllers Wahl der Formensprache war jedoch in ihrer Funktion nicht auf die Ästhetik beschränkt, sondern er schuf mit dezent religiös konnotierten Elementen eine festlich-zeremonielle Raumstimmung:⁴⁷² So stellte er mit der Vertikalen Bezüge zu gotischen Gestaltungsprinzipien her; Anklänge an antike Tempelarchitektur vermittelte hingegen die Dreiecks-Giebelform über der Eingangstür. Assoziationen zu Heiligen-Darstellungen der Renaissance dürfte der thronartige Stuhl des Standesbeamten ausgelöst haben. Dieser ragte vor »goldbrokatem Grund«⁴⁷³ hoch auf, der entsprechend das in den Heiligendarstellungen übliche Ehrentuch repräsentierte. Dies musste in der tatsächlichen Benutzung durch den Standesbeamten anachronistisch erscheinen. So kritisierte der Kunsthistoriker Haenel das »byzantinisch feierliche Sitzmöbel«⁴⁷⁴ als unpassend für ein Trauzimmer. Auch Richard Graul (1862–1944), Direktor des Leipziger Kunstgewerbemuseums, wertete Albinmüllers Konzept mit den Worten ab, hier sei »der Tischler zum Mystiker geworden«⁴⁷⁵. Paul Schumann hingegen empfand den Raum schlicht zu prachtvoll für Personen aus unteren Gesellschaftsschichten, die dort ja ebenfalls getraut werden sollten.⁴⁷⁶ Paul Dobert (Lebensdaten unbekannt), ein Kollege Albinmüllers an der Magdeburger Kunstgewerbeschule, stellte jedoch klar: »Es soll mystisch sein, soll brutal sein, soll auch wohl kulturlos sein. [...] Albin Müller hat den Raum auf eine gewisse Feierlichkeit gestimmt. Übrigens nicht auf eine ›mystische‹. [...]«⁴⁷⁷. Allerdings mag man seiner Feststellung: »Diese Feierlichkeit ist jedoch froher, freudiger Art – ist das Gegenteil von der Feierlichkeit, die die Kirche entfaltet.«⁴⁷⁸ angesichts der strengen Raumgliederung, die durchaus Bezug auf religiöse Gestaltungsprinzipien nahm, nicht vorbehaltlos folgen. Zugleich bemühte sich Dobert eventuelle Mängel in der Ausführung (z.B. den Farbton des Teppichs betreffend) mit einem Verweis auf die begrenzten Möglichkeiten innerhalb des Magdeburger Handwerks zu begründen, mit dem Albinmüller hier verpflichtet war zusammenzuarbeiten.⁴⁷⁹

472 Vgl. dazu auch Gräfe 2010a, S. 54 f.

473 Erich Haenel: »Die Dritte Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906«, in: *Dekorative Kunst* 9 (1905/1906), Bd. 14, S. 393–511, hier: S. 414 f.

474 Ebd.; vgl. auch Gmelin 1906/1907a, S. 86.

475 Richard Graul: »Bemerkungen zur Dritten Deutschen Kunstgewerbeausstellung Dresden 1906«, in: *Kunstgewerbeblatt* NF 17 (1905/1906), S. 225–227, hier: S. 226.

476 Vgl. Schumann 1906, S. 188.

477 Dobert 1906b, S. 381.

478 Ebd.

479 Vgl. ebd., S. 382 (»Und Albin Müller war nicht auf Weimar, war auf Magdeburg angewiesen!«).

Mit seinem alle Elemente des Raumes vereinenden Gestaltungskonzept ist Albinmüllers Trauzimmer – stärker noch als die 1904 entstandenen Magdeburger Weinstuben »Dankwarth & Richters« – als ›formal-psychisch‹ wirkende Raumkunst zu beurteilen,⁴⁸⁰ zumal Julius Engel, Direktorialassistent der Magdeburger Kunstgewerbeschule, in dem Raum »den geheimnisvollen Zauber, den große Kunstwerke unmittelbar in die Seele des Menschen tragen«⁴⁸¹ verwirklicht sah. Jedoch war es der Bestimmung nach, d.h. herausgehoben für eine ganz bestimmte Zeremonie, dafür auch wesentlich besser geeignet als Wohnräume, die einer vielfältigeren und flexibleren Nutzung dienen mussten.

Während das Trauzimmer große Resonanz unter den Rezensenten der Ausstellung erzeugte, war das zugehörige Vorzimmer [Abb. 68] auffallend abwesend in den Berichten. Gegenwärtig ist hier nur eine Abbildung im Bildband *Die Raumkunst in Dresden 1906* des Berliner Wasmuth-Verlags bekannt.⁴⁸²



Abb. 68:
Albinmüller: Vorzimmer zum Trauzimmer für
das Standesamt Magdeburg (III. Deutsche
Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906)
[Abb. aus: Anonym: *Die Raumkunst in Dresden*
1906, Berlin 1906, Tafel 7; Staatliche Museen
zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Kunst-
bibliothek]

480 Siehe dazu auch Gräfe 2010a, S. 53.

481 Julius Engel: »Die kunstgewerbliche Bewegung in Magdeburg«, in: *Kunstgewerbeblatt* NF 18 (1907), S. 69–79, hier: S. 70.

482 Vgl. Anonym: *Die Raumkunst in Dresden 1906*, Berlin 1906, Tafel 7.

In den wenigen Beschreibungen war von »Plüschblau«⁴⁸³ und »grünem Marmorzement«⁴⁸⁴ die Rede, letzterer wahrscheinlich an den Wänden angebracht.⁴⁸⁵ Aus Marmorzement war auch die Figurengruppe, ebenfalls nach Entwurf von Carl Wegner, hergestellt worden.⁴⁸⁶ Wandteppiche in Kreuzstichtechnik von Ferdinand Nigg sowie ein Blumenkübel nach Entwurf Fritz von Heiders dienten zur weiteren Ausschmückung.⁴⁸⁷ Der Fußboden war mit Linoleum der Delmenhorster Linoleumfabrik (Anker-Marke) ausgelegt.⁴⁸⁸

Deutlich erkennbar auf der Abbildung ist der fleckige Farbauftrag der Wand, wohl ein Grund für die Zurückhaltung der Rezensenten. Paul Dobert räumte in einem Artikel in der »Ausstellungs-Zeitung« ein, dass die mangelhafte Wandgestaltung das Vorzimmer »überhaupt um jede Wirkung«⁴⁸⁹ brachte. Hier zeigt sich, wie entscheidend die Fähigkeiten der ausführenden Handwerker und Firmen für die Umsetzung der künstlerischen Entwürfe waren.

3.5.2 Wohnräume

Einhellig positiv wurde Albinmüllers »Herrenarbeitszimmer« [Abb. 69, 70] beurteilt, für dessen Herstellung er seinen ehemaligen Tischlermeister Karl Anke aus Freiberg gewinnen konnte.⁴⁹⁰ Für Paul Schumann gehörte es zu den »besten Leistungen bürgerlicher Wohnkunst«⁴⁹¹ auf der Dresdner Ausstellung. Insbesondere die Deckengestaltung aus rechteckigen Feldern mit vergoldeter Umgrenzung erhielt viel Aufmerksamkeit.⁴⁹² Zurückhaltende Zierelemente und der vorherrschende rechte Winkel bestimmten auch hier die Ästhetik. Allerdings war mit dem rotem Mahagoni für Möbel und hölzerne Teile der Wandverkleidung ein durchaus luxuriöses Material gewählt,⁴⁹³ der

483 Haenel 1905/1906), S. 414.

484 Schumann 1906, S. 188.

485 Laut Ausstellungskatalog waren die Wände mit farbigem Zementstuck versehen, vgl. Offizieller Katalog 1906a, S. 21.

486 Vgl. ebd.

487 Vgl. Dobert 1906b, S. 382.

488 Vgl. Offizieller Katalog 1906a, S. 21. Zu Albinmüllers Entwurfstätigkeit für die Delmenhorster Linoleumfabrik (Anker-Marke) siehe hier Kapitel 5.4.1.

489 Dobert 1906b, S. 382.

490 Paul Schumann zufolge war das Herrenarbeitszimmer ebenfalls für das Magdeburger Standesamt vorgesehen gewesen, vgl. Schumann 1906, S. 188. Im Katalog der Ausstellung findet sich jedoch – anders als beim ebenfalls 1906 in Dresden gezeigten Wohn- und Empfangszimmer – kein Hinweis darauf, vgl. Offizieller Katalog 1906a, S. 20.

491 Schumann 1906, S. 188.

492 Vgl. Zimmermann 1906a, S. 759.

493 Vgl. Schumann 1906, S. 188.



Abb. 69:
Albinmüller: Herrenarbeitszimmer
(III. Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung
Dresden 1906)



Abb. 70:
Albinmüller: Herrenarbeitszimmer
(III. Deutsche Kunstgewerbe-Aus-
stellung Dresden 1906)



Abb. 71:
Albinmüller: Möbel-Stoff (1906), Ausführung Mechanische
Weberei Gustav Kottmann, Krefeld

Kamin war aus Serpentinsteinstein gefertigt.⁴⁹⁴ Die überwiegende Verwendung von Einbaumöbeln erscheint wenig flexibel, entsprach jedoch der damaligen Ausstattungspraxis für Herrenzimmer.⁴⁹⁵

Da die übrige Raumeinrichtung auf große Sachlichkeit reduziert war – die Möbel verweisen in der schlichten Formensprache bereits auf die 1920er Jahre – musste die Deckengestaltung Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Deren Linien gingen seitlich in die Wandflächen über, was die Decke optisch niedriger wirken ließ und ein charakteristisches Stilmittel der auf der Dresdner Ausstellung präsentierten Raumkunst war.⁴⁹⁶

Schlichte grafische Muster nach Albinmüllers Entwürfen, vergleichbar einem im selben Zeitraum entstandenen Möbelstoff [Abb. 71], bestimmten sowohl die Polster als auch die Wandbespannung.⁴⁹⁷ Das Linoleum von der Delmenhorster Linoleumfabrik (Anker-Marke), ebenfalls ein Entwurf Albinmüllers, war ebenso in dieser einfachen Formensprache gehalten.⁴⁹⁸

Albinmüller präsentierte damit ein sachliches Herrenarbeitszimmer, dessen Formgebung stark auf das Konstruktive reduziert war und sich vom Jugendstil gelöst hatte. Seine Raumgestaltung folgte aber auch noch nicht der Tendenz, neoklassizistische oder neobiedermeierliche Formen aufzunehmen,⁴⁹⁹ wie das einige Beiträge auf dieser Dresdner Ausstellung zeigten. Gleichwohl belegen die aufwändige Deckengestaltung ebenso wie die Materialwahl (Mahagoni) seine fortgesetzte Orientierung hin zum gehobenen Bürgertum.

Entsprechend dem Vorhaben der Ausstellung, »die Räume so zu gestalten, wie sie gebraucht werden«⁵⁰⁰, hatte Albinmüller seine Räume (wie bereits bei früheren Ausstellungen) mit Gebrauchsgerät ausgestattet. Die hier verwendeten Materialien Gusseisen und Serpentin, beides in dunklen, matt glänzenden Farbtönen, trugen zur beruhigten Raumstimmung bei, dürften dabei durch die im Vergleich zu Silber oder Zinn eher massive Materialwirkung verdeutlicht haben, dass es sich um ein Herrenarbeitszimmer handelte. Als Bildschmuck setzte Albinmüller Radierungen und Bleistiftzeichnungen des Magdeburger

494 Hergestellt von der Sächsischen Serpentinsteinstein-Gesellschaft, Zöblitz. Siehe zu Albinmüllers Entwürfen für diese Firma hier Kapitel 3.6.3.

495 Empfohlen z.B. von: Haenel/Tscharmann 1908, S. 208.

496 Vgl. Zimmermann 1906a, S. 750.

497 Vgl. Offizieller Katalog 1906a, S. 20: Wandbespannung: Mechanische Weberei Vogel, Chemnitz; Polster: Mechanische Weberei Gustav Kottmann, Krefeld (im Katalog falsch: Rottmann), siehe hier auch Kapitel 5.4.1.

498 Siehe Kapitel 5.4.1 zu Albinmüllers Entwurfstätigkeit für die Delmenhorster Linoleumfabrik (Anker-Marke) ab 1906.

499 Siehe dazu ausführlicher im Kapitel 5.1.

500 Gurlitt 1906, S. 105.

Malers Wilhelm Giese (1883–1945) ein.⁵⁰¹ Dobert zufolge vermittelten diese zusammen mit dem Kleingerät die »trauliche[...] Wohnlichkeit, die man [...] bei so vielen der Dresdner Zimmer schmerzlich vermisst«⁵⁰².

Ähnlichen Gestaltungsprinzipien folgte Albinmüller beim »Wohn- und Empfangszimmer« [Abb. 72, 73]. Die Mittel für dessen Ausführung kamen von einem anonymen Spender,⁵⁰³ daran war die Bedingung geknüpft, dass die Ausführung bei Magdeburger und sächsischen Firmen lag.⁵⁰⁴ In seiner Autobiografie erinnerte er sich, dass er jedoch sein Gesamtkonzept über diese Vorgabe stellte und Firmen und Mitkünstler nur in dem Maß einbezog, »als es meinen Intentionen entsprach, um mir meine Räume nicht [...] in ihrer Gesamtwirkung stören zu lassen.«⁵⁰⁵

Das langgestreckte Zimmer war in einen Arbeitsbereich mit kleinem Schreibtisch und Chaiselongue (für Ruhepausen) sowie eine Musik- und Empfangszone aufgeteilt. Für die Möbel war »graue[s] Rüsternholz« verwendet worden,⁵⁰⁶ wie beim Arbeitszimmer waren diese auf eine konstruktive Form reduziert. Jedoch hatte Albinmüller die Oberflächen mit den für ihn charakteristischen geometrisch-abstrahierten Intarsienmustern verziert, der Wandschrank an der Stirnseite war zudem mit schmalen Ziersäulen versehen [Abb. 74].

In diesem Raum war die untere Hälfte der Wand mit Holz, die obere mit Stoff verkleidet, eine schmale Zierleiste trennte beide Bereiche. Die Decke war in Kassetten eingeteilt, der Seitenbereich über der Empfangsgruppe mit einem Stuckmuster aus gegenläufigen Wellenlinien geschmückt, um diese Raumzone gesondert zu kennzeichnen. Zur Beleuchtung dienten dort in die Decke eingelassene Lampen, zusätzlich waren je vier Pendelleuchten an den beiden Stirnseiten des Raumes angebracht. Auch hier hatte Albinmüller Linoleum nach seinem Entwurf für den Fußboden verwendet [vgl. Abb. 75], ebenfalls hergestellt von der Delmenhorster Linoleumfabrik (Anker-Marke), für die Albinmüller seit Jahresbeginn 1906 tätig war.⁵⁰⁷ Teppich kam nur im Bereich von Sitzgruppe und Chaiselongue zum Einsatz.

501 Vgl. Offizieller Katalog 1906a, S. 20.

502 Dobert 1906b, S. 383.

503 Vgl. Dobert 1906a, S. 136; vgl. dazu auch Anonym: »Bildungswesen«, in: *Die Werkkunst* 1 (1905/1906), S. 61. Albinmüller verweist in seinen Lebenserinnerungen nur auf die 20.000 Mark von der Stadt, für beide Raumensembles. Vgl. Albinmüller 2007, S. 136.

504 Vgl. Albinmüller 2007, S. 136 f. Laut Paul Dobert war dies der Grund dafür, dass einige Details in der Ausführung weniger gelungen waren, an der Herstellung waren wohl ca. 20–25 Werkstätten beteiligt, vgl. Dobert 1906b, S. 382. Vgl. für ausführliche Angaben Offizieller Katalog 1906a, S. 23 f.

505 Albinmüller 2007, S. 137.

506 Vgl. Dobert 1906b, S. 382.

507 Siehe hier Kapitel 5.4.1.

Abb. 72:
Albinmüller: Wohn- und
Empfangszimmer für das
Städtische Museum Magdeburg
(III. Deutsche Kunstgewerbe-
Ausstellung Dresden 1906)



Abb. 73:
Albinmüller: Wohn- und
Empfangszimmer für das
Städtische Museum Magdeburg
(III. Deutsche Kunstgewerbe-
Ausstellung Dresden 1906)



Abb. 74:
Albinmüller: Wohn- und Empfangszimmer für das Städtische Museum
Magdeburg (III. Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906):
Detail vom Wandschrank



Zur Dekoration nutzte Albinmüller auch hier Kleingerät nach seinen Entwürfen. Neben den eher matten, dunklen Materialien Gusseisen und Serpentinstein, kamen Zinn- und Kupfergegenstände, erstere zum Teil versilbert, zur Aufstellung, welche mit ihren Reflexen und kleinteiligen Ornamentik einen lebhafteren Eindruck vermittelten. Kleinplastiken von dem Magdeburger Bildhauer Carl Wegner und Ölgemälde mit Elblandschaften von Hans von Heider, einem ehemaligen Kollegen von der Magdeburger Kunstgewerbeschule, vervollständigten die Ausstattung.



Abb. 75:
Albinmüller: Muster für Inlaid-Linoleum, Musternummer 4988, 4986 (1906), Ausführung Delmenhorster Linoleum-Fabrik (Anker-Marke). Das Muster wurde in verschiedenen Farbstellungen angeboten; welche im in Dresden ausgestellten Wohnzimmer benutzt wurde, ist nicht bekannt.

Albinmüller zeigte mit seinen Wohnräumen eine Gestaltung, die auf historische Vorbilder verzichtete, stattdessen mit verschiedenen Farben, Stofflichkeiten und Texturen sowie grafischen Feldeinteilungen arbeitete – also ganz der Zielsetzung der Ausstellung entsprach. Die zunehmende Verwendung edler Materialien, hier im Arbeitszimmer Mahagoni, war eine allgemeine Tendenz auf der Dresdner Ausstellung.⁵⁰⁸ Linoleum als Fußbodenbelag stand dazu in keinem Widerspruch, denn um 1906 galt dieses Material, insbesondere wenn Künstlerentwürfe zum Einsatz kamen, als Zeichen einer fortschrittlichen Wohnkultur.⁵⁰⁹

Albinmüllers Wohnräume waren zwar im Sinne der Raumkunst stringent durchgestaltet, allerdings im Gegensatz zum Trauzimmer auf den Alltagsbedarf und Behaglichkeit abgestimmt, so dass es sich hier eher um ›dekorativ-tektonische‹ Raumkunst handelt.

Die für viele der anderen Ausstellungsteilnehmer nun festgestellte Zurücknahme von fürlicher oder dreidimensionaler Ornamentik⁵¹⁰ gehörte aller-

508 Vgl. Schumann 1906, S. 185.

509 Vgl. Julia Franke: »Linoleum – Zum historischen Design des Bodenbelags um 1900«, in: Gerhard Kaldewei (Hrsg.): *Linoleum. Geschichte, Design, Architektur. 1882–2000*, Ostfildern-Ruit 2000, S. 130–139, hier: S. 130 f.

510 Vgl. Zimmermann 1906a, S. 748; Schumann 1906, S. 207.

dings schon seit 1903 zu den Charakteristiken von Albinmüllers Entwürfen. Seine Räume unterschieden sich von anderen Beiträgen auch darin, dass er für zwei bereits im Voraus der Ausstellung einen Verwendungszweck sichern konnte. Dies schien durchaus nicht selbstverständlich, denn Otto Schulze kritisierte im Nachgang: »die Mehrzahl der Räume war eigenste Stimmungskunst der Entwerfenden und Ausführenden«⁵¹¹.

Der Rezensent Paul Schumann zählte Albinmüller nun »zu unseren geschicktesten Innenarchitekten«⁵¹² und sah ihn auf einer Stufe mit Behrens, Olbrich, Paul, Riemerschmid und van de Velde.⁵¹³ Zwar würde man von ihm »selbständig Neues«⁵¹⁴ vermissen, doch befähigte ihn seine Berufserfahrung als Tischler, das Material seinen Eigenschaften gemäß einzusetzen, so dass »seine Wohnräume [...] künstlerischen Anforderungen ebensowohl wie den Wünschen bürgerlich behaglichen Wohnens«⁵¹⁵ entsprächen.

In einer Nachbesprechung 1907 schrieb Julius Engel, Direktorialassistent der Magdeburger Kunstgewerbeschule, Albinmüller »[d]ie Führerschaft auf dem Gebiete des Innenraums«⁵¹⁶ zu. Für seine Beiträge zur III. Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung erhielt Albinmüller diverse Auszeichnungen: eine Staatsmedaille sowie je eine Goldene und Silberne Medaille, eigener Aussage zufolge Gold für die Zimmerausstattungen, Silber für das Kleingerät in Gusseisen und Serpentinsteine.⁵¹⁷ Viele der beteiligten Firmen wurden ebenfalls prämiert.⁵¹⁸ Bedeutendstes Resultat des Dresdner Erfolgs war für Albinmüller jedoch die Berufung an die Darmstädter Künstlerkolonie Mitte des Jahres 1906.

511 Otto Schulze: »Ein Nachwort zur Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung in Dresden«, in: *Innendekoration* 18 (1907), S. 13–22, hier: S. 16.

512 Schumann 1906, S. 188. Vgl. auch Haenel: »Sollte der Künstler, der für das Magdeburger Kunstgewerbe so viel bedeutet, über den Mangel seelischen Anteils in seinen Arbeiten noch hinauskommen, so scheint ihm eine erste Stelle unter den Führern unserer neuen Innenkunst gewiß.« (Haenel 1905/1906, S. 414 f.)

513 Vgl. Schumann 1906, S. 187. Gustav Pazaurek hob Albinmüller zusammen mit Riemerschmid als die beiden Künstler heraus, die durch diese Ausstellung endlich in den Vordergrund gerückt würden. Vgl. Gustav Edmund Pazaurek: »Die Dresdener Ausstellung durch die rosige und durch die schwarze Brille gesehen«, in: *Kunstgewerbeblatt* NF 17 (1905/1906), S. 239–243, hier S. 239.

514 Schumann 1906, S. 188.

515 Ebd.

516 Engel 1907, S. 69.

517 Vgl. Albinmüller 2007, S. 137.

518 Vgl. Anonym: »Verzeichnis der auf der 3. Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906 mit Preisen ausgezeichneten Aussteller«, in: Direktorium der Ausstellung (Hrsg.): *Ausstellungs-Zeitung der 3. Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906*, Dresden 1906, S. 273–279, hier S. 274, 276, 278.

3.6 Gebrauchsgerät der Jahre 1903 bis 1906

Neben dem besonderen Augenmerk auf die Raumkunst wollte sich die III. Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung 1906 in Dresden auch der Klärung des Verhältnis von »Kunstgewerbe« und »Kunstindustrie« widmen, d.h. der handwerklichen Kleinserie gegenüber der maschinellen Produktion in großen Stückzahlen. Zu sehr hatte das Konkurrieren beider Sparten in den vergangenen Jahren zu wirtschaftlichen Nöten vor allem auf Seiten der Kunstgewerbler und zu unbefriedigender Gestaltung in der Kunstindustrie geführt: »[D]iese Absicht, künstlerisch sein zu wollen, führte zu tausend Entgleisungen«⁵¹⁹ schrieb Fritz Schumacher im *Kunstwart* und forderte:

»Es gilt zunächst wiederzugewinnen das Gefühl für Qualität der Materialbeschaffung und für Qualität der Zweckerfüllung als Grundlage jedweden gesunden kunstgewerblichen Erzeugnisses, und die Kunstindustrie vor allem hat im Betonen dieser beiden Arten von Qualität ihr Ziel zu suchen.«⁵²⁰

Diesem Grundsatz folgte Albinmüller bereits vom Beginn seiner entwerferischen Tätigkeit für Kleingerät, indem er die gewählte Formensprache stets dem jeweiligen Material anpasste – einem zeitgenössischen Rezensenten zufolge sich »völlig in die Natur des Materials [...] hineinzudenken«⁵²¹ vermochte. Insbesondere für Gusseisen und Serpentinsteine prägte er die Palette der Jugendstilproduktion. Ab 1903, als sich seine Arbeitszeit als Lehrer an der Kunstgewerbeschule Magdeburg reduzierte, ging er wie bereits erwähnt mehrere längerfristige Vertragsverhältnisse mit Firmen in ganz Deutschland ein.

Das Zustandekommen der Kontakte ist bislang nur über seine Autobiografie zu rekonstruieren: Der bereits in Kapitel 3.2.1 erwähnte Zinnbecher bewog den Direktor Geyer (Lebensdaten unbekannt) der Fürstlich Stolbergschen Hütte in Ilsenburg, Albinmüller mit der Entwicklung einer neuen Produktlinie für Kunsteisenguss im modernen Stil zu beauftragen. Dies wiederum führte über die Vermittlung des anhaltischen Kunstwarts Ostermayer, der Albinmüller 1903 bereits für die Zimmer in der Dessauer Kunsthalle empfohlen hatte, zu einem ähnlichen Auftrag für die Sächsische Serpentinsteine-Gesellschaft in Zöblitz.⁵²² Über den ursprünglichen Zinnbecher kam auch eine Verbindung mit zwei Lü-

519 Schumacher 1906, S. 397.

520 Ebd., S. 398.

521 Robert Schmidt: »Albin Müllers Arbeiten aus Serpentinsteine«, in: *Die Werkkunst* 2 (1906/1907), S. 209–210, hier: S. 209.

522 Vgl. Albinmüller 2007, S. 132. Zur Dessauer Kunsthalle siehe Kapitel 3.2.3.

denscheider Zinnfirmen zustande, die ihrerseits Albinmüller ein Vertragsverhältnis mit einer Silberwarenfabrik in Bremen einbrachte.⁵²³ Es soll nicht unerwähnt bleiben, dass die Verträge auch ein beachtliches Zusatzeinkommen bedeuteten, die Zusammenarbeit mit Ilseburg und Zöblitz fügte jährlich z.B. je 3.000 bzw. 2.000 Mark seinem Lehrerjahresgehalt von 3.000 Mark hinzu.⁵²⁴

Im Rahmen dieser Arbeit kann Albinmüllers umfangreiche Entwurfstätigkeit im Bereich des Gebrauchs- und Ziergeräts nicht umfassend bearbeitet werden, im Folgenden werden die Hauptcharakteristiken der Magdeburger Phase vorgestellt.

3.6.1 Zinn, Kupfer, Messing

Zwischen 1903 und 1905 schuf Albinmüller zahlreiche Entwürfe in Zinn, Kupfer und Messing für die Metallwarenfabriken Eduard Hueck und Gerhardi & Co., beide Lüdenscheid, sowie für die Württembergische Metallwarenfabrik (WMF), Geislingen/Steige.

Im 19. Jahrhundert als ›Silber des armen Mannes‹ verschmäht,⁵²⁵ wurde Zinn um 1900 als Symbol für Schlichtheit und Bescheidenheit neu geschätzt. Die niedrigen Produktionskosten ermöglichten die von der Jugendstilbewegung angestrebte weite Verbreitung,⁵²⁶ zugleich kam die dem Material eigene Textur, geprägt von einem »vollen, milden, mondscheinartigen Glanze«⁵²⁷ dem ästhetischen Zeitempfinden sehr entgegen. Das Material, stets als Legierung verwendet, erfuhr zudem im Laufe der 19. Jahrhunderts eine entscheidende Verbesserung in Form der in Deutschland ab den 1880er Jahren unter dem Namen Britanniametall bekannten Legierung.⁵²⁸

523 Vgl. ebd., S. 133. Siehe zu den Silberarbeiten hier Kapitel 5.4.3.

524 Vgl. Albinmüller 2007, S. 132. 1901 betrug sein Gehalt 3.000 Mark jährlich, vgl. Etat der Kunstgewerbe- und Handwerkerschule zu Magdeburg für das Etatjahr 1901, GStA PK, I. HA Rep. 120 Ministerium für Handel und Gewerbe, E X, Nr. 311, Aktenzeichen III b. 6907.

525 Vgl. Elisabeth Christine Vaupel: »Der Werkstoff Zinn, seine Legierungen und seine Verarbeitung im Zeitalter der industriellen Massenproduktion von Metallwaren«, in: Helene Blum-Spicker u.a. (Hrsg.): *Oritiv. Zinn des Jugendstils aus Köln. Die Bestände der Sammlung Gertrud Funke-Kaiser, des Kreismuseums Zons, des Rheinischen Freilichtmuseums und des Landesmuseum für Volkskunde, Kommern, des Kölnischen Stadtmuseums und der Sammlung H.G. Klein*, Bachem 1992, S. 8–20, hier: S. 10.

526 Vgl. Eckard Wagner: »Der Kunstindustrielle Zinnguß zwischen Klassizismus und Jugendstil«, in: Eduard Trier, Willy Wyres (Hrsg.): *Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland*, Bd. 5: *Kunstgewerbe*, Düsseldorf 1981, S. 155–204, hier: S. 197 f.

527 Rosner 1899, S. 253.

528 Bezeichnet nach dem Ursprungsland England, dort ab 1840 entwickelt. In der Legierung wurde das zuvor benutzte Blei durch Antimon ersetzt, wodurch es sich leichter verarbeiten ließ und weniger stark auf organische Säuren reagierte. Vgl. Vaupel 1992, S. 14. Vgl. Eckard Wagner (Text): *Zinn des Jugendstils aus der Sammlung Giorgio Silzer Berlin*, Ausst. Zons (Kreismuseum), Bonn 1978 (Schriften des Rheinischen Museumsamtes 8), S. 8.

Die beiden Lüdenscheider Firmen Hueck⁵²⁹ und Gerhardi⁵³⁰ hatten bereits in den 1880er Jahren Britanniametall in die Produktion aufgenommen,⁵³¹ allerdings erst kurz nach 1900 begonnen Künstlerentwürfe herzustellen; und dies, wie der Kunsthistoriker Siegfried Gronert annimmt, vor allem zu Reklamezwecken.⁵³² Gerhardi & Co. setzte ab 1902 Entwürfe von Behrens, Olbrich, Paul Haustein (1880–1944), Albert Reimann (1874–1976) und dem französischen Künstler Maurice Dufresne (1876–1955) um.⁵³³ Die beiden erstgenannten entwarfen um 1903 auch für Hueck.⁵³⁴

Albinmüllers Tätigkeit für Hueck begann den Recherchen von Gronert zufolge 1902/1903.⁵³⁵ Viele der erhaltenen Objekte sind auf der Unterseite mit dem Monogramm Albinmüllers als Künstlerentwürfe gekennzeichnet. Er schuf verschiedene Kannen und Trinkgerätschaften sowie Zigarrenanzünder, Aschenbecher, Schreibzeuge; neben Zinn wurde auch Kupfer, oft in Kombination mit Messing verwendet.⁵³⁶ Dabei wurden teilweise bereits bestehende Entwürfe Albinmüllers von diesem Lüdenscheider Unternehmen in die Serienproduktion übernommen, dies betraf, wie in Kapitel 3.2.1 erwähnt, eine Vase (bzw. Becher, Modellnummer 1846) und den Zigarrenanzünder (Modellnummer 1848), beide ursprünglich von der Magdeburger Zinngießerei Behrendsen hergestellt [s. Abb. 36]. Diese gehörten zu den ersten Arbeiten für Hueck, auch ein ursprünglich von den Schülern Albinmüllers entworfener Teekessel mit Rechaud wurde unter seinem Namen und leicht abgewandelt von Hueck in Serie produziert.⁵³⁷

529 1813/1814 in Lüdenscheid gegründet, um 1900 lag die Fabrikleitung bei den Enkeln des Gründers Eduard Hueck (1854–1932) und Richard Hueck (Lebensdaten unbekannt), vgl. Kerssenbrock-Krosigk 2001, S. 178 f.

530 Die Vorläufer der Firma gehen ins 17. Jahrhundert zurück, 1903 wurde die Leitung von Carl Steinweg (1857–1932) übernommen, vgl. Kerssenbrock-Krosigk 2001, S. 168 f.

531 Vgl. Wagner 1981, S. 194, 204 (Anm. 74).

532 Vgl. Siegfried Gronert: »Das Schöne und die Ware«, in: Felix Zdenek (Hrsg.): *Die Margarethenhöhe – Das Schöne und die Ware*, Ausst. Essen (Museum Folkwang Essen), Essen 1984 (Teil der Ausstellungsreihe: Der westdeutsche Impuls 1900–1914 – Kunst und Umweltgestaltung im Industriegebiet, Ausst. Düsseldorf [Kunstmuseum] u.a.), S. 96–142, hier: S. 128 f.

533 Vgl. Wagner 1978, S. 34; Ders. 1981, S. 197.

534 Vgl. Gronert 1989, S. 4. Behrens lässt sich nur eine kleine Anzahl zuordnen, Olbrich neun Entwürfe.

535 Vgl. ebd.

536 Ein Kannenentwurf existiert in beiden Materialien (Zinn: Modellnr. 1868, Messing: 2023), vgl. z.B. Ulmer 1990, S. 172, Nr. 252 (Zinn) sowie im Bestand des Kunstgewerbemuseums, Staatliche Museen zu Berlin, Inv.-Nr. O-1973.50 (Messing).

537 Siehe Kapitel 4.1.4.

Die Herstellungsmethode des Pressverfahrens ermöglichte eine detailreiche Oberflächengestaltung, was Albinmüller auszunutzen wusste, auch produktionsbedingte Verbindungslinien band er in die Gestaltung ein.⁵³⁸ Die Ornamentik entwickelte er dabei aus verschiedenen Inspirationsquellen. Über umfangreiche Kenntnisse der Stilgeschichte verfügte er spätestens seit er 1900/1901 die Abendvorlesung »Architektonische und Ornamentale Formenlehre« an der Kunstgewerbeschule Magdeburg übernommen hatte.⁵³⁹ Aus dem Bauschmuck abstrahierte Motive wandte er z.B. in den Entwürfen für Teekessel mit Rechaud und zugehörigen Teeglashaltern an: das Friesmotiv des Laufenden Hunds bei Modellnummer 2021 [Abb. 105] oder eine Variante von Maßwerk bei Modellnummer 2029. Eine Weinkanne [Abb. 76] verzierte er mit Maßwerk im Fußbereich, einem Rautenmuster auf dem Deckel sowie einem amorphen Zierelement am oberen Rand, welches an die Stuckdekoration im Entrée der Magdeburger Weinstuben »Dankwarth & Richters« erinnert [vgl. Abb. 47]. Henkel und Daumenrast waren farblich durch die Verwendung von Messing abgesetzt.

Abb. 76:
Albinmüller: Weinkanne, Modellnummer 2031 (um 1904), Höhe 29 cm, Kupfer, Messing, Ausführung Metallwarenfabrik Eduard Hueck, Lüdenscheid



538 Vgl. Gronert 1984, S. 129.

539 Siehe Kapitel 3.1 bzw. 4.1.2.

Während bei der eben beschriebenen Kanne das Ornament ›aufgelegt‹ erscheint und zudem eine Nähe zum Darmstädter Jugendstil bezeugt, so wirkte das stärker abstrahierte Dekor einer weiteren Kanne [Abb. 77] eher mit dem Gefäßkörper verbunden, die angedeutete Blüte, deren langer Stängel den schmalen Kannenkörper betont, verweist wiederum auf den Glasgower Jugendstil.

Die Form eines Aschenbechers hingegen entwickelte Albinmüller direkt aus einem Vogelkörper [Abb. 78]. Die vier Ecken laufen jeweils in Vogelköpfen aus, der Körper wird durch die der Becherrundung folgenden Linien geformt, die Beine sind farblich in Messing abgesetzt.

Für das Lüdenscheider Nachbarunternehmen Gerhardi & Co. entwarf Albinmüller vor allem Kaffee- und Tee-Services, Trink-Services und Bowlen. Bei diesen wurde das Künstlermonogramm mitunter sichtbar an der Außenseite angebracht.⁵⁴⁰ Die Entwürfe für diese Firma waren stärker von runden, geschwungenen Formen geprägt, die Ornamente zierlicher und die Gefäßkörper zum Teil amorph aufgefasst. Bei dem Kaffee-Service, Modellnummer 1819 [Abb. 79], korrespondierte das Ornament aus aneinandergereihten Ovalen mit der Formgebung und folgte deren Schwung.



Abb. 77:
Albinmüller: Weinkanne, Modellnummer 2028 (um 1904), Höhe 30 cm, Kupfer, Messing, Ausführung Metallwarenfabrik Eduard Hueck, Lüdenscheid

540 Vgl. Ulmer 1990, S. 170 (Kaffee-Service, Modellnummer 1818), 173 (Kaffee-Service, Modellnummer 1819).

Abb. 78:

Albinmüller: Aschenbecher, Modellnummer 2025 (um 1904), Höhe 7,6 cm, Kupfer, Messing, Ausführung Metallwarenfabrik Eduard Hueck, Lüdenscheid



Abb. 79:

Albinmüller: Kaffee-Service, Modellnummer 1819 (um 1904), Höhe Kanne 23,5 cm, versilbertes Zinn, Ausführung Metallwarenfabrik Gerhardi & Co., Lüdenscheid



Dank der Recherchen von Siegfried Gronert sind drei Entwürfe, die häufiger Hueck zugeschrieben wurden, durch die Preisliste für Gerhardi belegbar: eine Bowle [Abb. 80, 81] und eine Weinkanne mit passenden Bechern [Abb. 82, 83].⁵⁴¹ Auf die korrekte Zuordnung der Modellnummern wurde von Gronert bereits 1989 hingewiesen,⁵⁴² da er jedoch die zugehörigen Objekte nicht abbildete und diese häufig nicht mit Modellnummern bezeichnet sind, werden sie zum Teil in Bestands- und Ausstellungskatalogen oft unter Hueck geführt. Hier wird die Zuschreibung noch einmal anhand einer zeitgenössischen Preisliste verdeutlicht; zugleich sind diese Entwürfe gute Beispiele für die stärker vegetabilamorph geprägte Formensprache, die Albinmüller für die Gerhardi-Produkte einsetzte.

541 Vgl. Gerhardi & Co., Lüdenscheid (Hrsg.): *Spezial-Preisliste über Alboid-, Zinn-, versilberte Waren. Selecta- und Selecta versilberte Bestecke, Ausgabe 49*, Lüdenscheid: Spannagel & Caesar o.J. [ab 1907], Tafel 25 (Bowle), 28 (Kanne), 31 (Becher).

542 Vgl. Gronert 1989, S. 6.

Bei der Bowle [Abb. 80] umschloss eine Nachenform, zur Aufnahme von Eis bestimmt, die Öffnung des eigentlichen Behälters. Das Liniendekor des Eisbehälters ahmte Bootsplanken nach, ange deutete Vogelköpfe bildeten die seitlichen Abschlüsse.

Das Oberteil der Weinkanne [Abb. 83] ähnelte einem Vogelkopf, mit ange deutetem Hahnenkamm und schnabelförmigen Ausguss. Der Korpus war vier eckig aus einem runden Fuß heraus entwickelt, um den ein schmales Mäander band lief. Der Henkel glich einem Ast mit Knospenansatz. Der zugehörige Becher übernahm von der Kanne die Korpusform mit dem halbkugelförmigen Oberteil und das Mäanderdekor.



Abb. 80:
Albinmüller: Bowle, Modellnummer 491
(um 1905), Zinn, Glas, Ausführung Metall-
warenfabrik Gerhardi & Co., Lüdenscheid



491
Inhalt 5 Liter
(grünes Glas)
(Entwurf von Professor Albin Müller, Darmstädter Eisenwerkstätte)
Zinn M 81.50
Alt Silber M 75.—

Abb. 81:
Gerhardi & Co., Lüdenscheid (Hrsg.):
*Spezial-Preisliste über Alboid-, Zinn-,
versilberte Waren. Selecta- und Selecta
versilberte Bestecke, Ausgabe 49,*
Lüdenscheid: Spannagel & Caesar o.J.
[ab 1907], Tafel 25 [Ausschnitt]

Abb. 82:

Albinmüller: Becher, Modellnummer 420
(um 1903), Zinn, Ausführung Metallwaren-
fabrik Gerhardi & Co., Lüdenscheid



Abb. 83:

Gerhardi & Co., Lüdenscheid (Hrsg.):
*Spezial-Preisliste über Alloid-, Zinn-,
versilberte Waren. Selecta- und Selecta
versilberte Bestecke, Ausgabe 49,*
Lüdenscheid: Spannagel & Caesar o.J.
[ab 1907], Tafel 28, 31 [Ausschnitte]



Die meisten Entwürfe für Gerhardi waren klar nach den Gestaltungsprinzipien des Jugendstils entstanden. Mit einer fast expressionistischen Formgebung versah Albinmüller hingegen ein Schnaps-Service [Abb. 84]. Die kegelförmige Kanne mit dem spitz zulaufenden Ausguss war mit einem zierlichen Zick-Zack-Dekor verziert. Die Becher⁵⁴³ gingen von einem viereckigen Fußbereich in eine zylinderförmige Mündung über. Das zugehörige, rechteckige Tablett mit abgerundetem Griffbereich wies jeweils Aussparungen für Kanne und Becher auf.

543 Laut Preisliste innen auch vergoldet zu beziehen, vgl. Gerhardi & Co., Lüdenscheid (Hrsg.): *Spezial-Preisliste über Alloid-, Zinn-, versilberte Waren. Selecta- und Selecta versilberte Bestecke, Ausgabe 49*, Lüdenscheid: Spannagel & Caesar o.J. [ab 1907], Tafel 30.

Albinmüller hatte hierfür eine Gestaltungsidee Olbrichs für ein Wein-Service, mit einer ungewöhnlich zweigeteilten Kanne, aufgegriffen, das dieser 1901 für die Metallwarenfabrik Eduard Hueck entworfen hatte [Abb. 85]. Gegenüber dem älteren Entwurf war Albinmüllers Formgebung jedoch von jeglicher vegetabilen Ornamentik bereinigt, die Gefäßwandungen begradigt und der Korpus von Kanne und Bechern auf die stereometrische Grundform (Kegel und Zylinder) zurückgeführt. Während Olbrichs Entwurf dem frühen Jugendstil um 1900 zuzuordnen ist, verweist Albinmüller Service bereits zum Art Déco der 1920er Jahre.⁵⁴⁴

Der genaue Umfang von Albinmüllers Entwurfstätigkeit für die beiden Lüdenscheider Unternehmen lässt sich nur schwer rekonstruieren. Für Hueck sind keine Produktkataloge aus den Jahren 1900 bis 1914 erhalten,⁵⁴⁵ Gronert hatte bis 1989 insgesamt 21 Modellnummern als Künstlerentwürfe identifiziert. Den Gesamtumfang schätzte er aber ähnlich hoch wie bei dem Nachbarunternehmen Gerhardt & Co., wo 60 Nummern als Künstlerentwürfe nachweisbar sind. Gegenwärtig lassen sich ca. 28 Entwürfe Albinmüllers für Hueck belegen, damit wäre Albinmüller Hauptvertreter der Jugendstilepoche in der Hueck-Produktion gewesen. An Künstlerentwürfen sind bei Gerhardt wie erwähnt 60 Modellnummern nachweisbar, davon laut Gronert 22 erhalten.⁵⁴⁶ 15 Entwürfe sind bislang bei Gerhardt für Albinmüller belegbar, der damit auch hier einen wichtigen Anteil an der Jugendstilproduktion hatte.

Aufgrund der Datierungen geht Gronert davon aus, dass Albinmüllers Zusammenarbeit mit Hueck bis 1905 dauerte,⁵⁴⁷ dies dürfte ebenso für Gerhardt gelten. Ein starker Anstieg des Zinnpreises führte ab 1906 zu einem Rückgang der Produktion, zudem wurde das Material von Aluminium verdrängt; dieses bestimmte bei Gerhardt die Produktion ab 1906. Mit dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs 1914 wurde die Herstellung von Gebrauchsgerät aus Zinn fast ganz eingestellt.⁵⁴⁸

544 Siehe Dry-von Zezschwitz 1993, S. 87, für weitere Olbrich-Bezüge in Albinmüllers Formensprache.

545 Vgl. Gronert 1989, S. 4 f.

546 Vgl. Gronert 1989, S. 5.

547 Vgl. ebd.

548 Vgl. Gronert 1984, S. 131.

Für die Württembergische Metallwarenfabrik (WMF) in Geislingen/Steige entwarf Albinmüller ebenfalls einige Gegenstände.⁵⁴⁹ Die WMF griff um 1900 die Jugendstilästhetik auf,⁵⁵⁰ da die Firma aber über ein eigenes Entwurfs-Atelier verfügte, wurden nur wenige Künstler-Entwürfe ausgeführt, neben Albinmüller u.a. von Peter Behrens.⁵⁵¹

Abb. 84:

Albinmüller: Schnaps-Service, Modellnummer 690 (um 1905), Höhe Kanne 22,3 cm, Zinn, Ausführung Metallwarenfabrik Gerhardt & Co., Lüdenscheid



Abb. 85:

Joseph Maria Olbrich: Wein-Service, Modellnummer 1865 (um 1901), Höhe Kanne 34 cm, Zinn, Ausführung Metallwarenfabrik Eduard Hueck, Lüdenscheid



549 Vgl. Annette Denhardt: *Das Metallwarendesign der Württembergischen Metallwarenfabrik (WMF) zwischen 1900 und 1930*, Münster/Hamburg 1993 (Form & Interesse 41), S. 86. Die Firma bestand seit 1880 (der Vorläufer wurde bereits 1853 gegründet), bis zur Jahrhundertwende war die Produktion sehr historistisch geprägt.

550 Vgl. ebd., S. 182.

551 Vgl. Kerksenbrock-Krosigk 2001, S. 352.

Die Anzahl der Entwürfe lässt sich nur schwer ermitteln, da bei der WMF eine Kennzeichnung der Gegenstände mit Künstlernamen oder Signaturen nicht üblich war.⁵⁵² Gesichert ist die Urheberschaft Albinmüllers bei einem Teeglashalter [Abb. 86], der 1904 in den Handel kam, ein dekorgleicher Entwurf wurde auch als Flaschenhalter umgesetzt.⁵⁵³ Hier kombinierte Albinmüller lineare Ornamentik mit Voluten und einem Rautenmuster, die am Henkel angebrachte Volute diente der besseren Handhabung.

Ebenfalls eindeutig Albinmüller zuzuschreiben ist ein Kerzenständer aus Messing,⁵⁵⁴ der wohl um 1905 entstanden ist [Abb. 87]. Dieser stand auf einer quadratischen Grundplatte und war auf die elegante, sich nach oben verjüngende Form reduziert, als Schmuck dienten vier Opal-Cabochons.⁵⁵⁵ In der expressiv-reduzierten Linienführung ist dieser mit dem oben besprochenen Schnaps-Service aus der Produktion von Gerhardt verwandt. Auf der Dresdner Ausstellung 1906 wurde dieses Modell in Albinmüllers Herrenarbeitszimmer gezeigt.

Vermutlich fertigte Albinmüller nur im Zeitraum 1904/1905 Entwürfe für die WMF an, laut Graham Dr. hatte seine Formensprache aber noch bis etwas 1910 Einfluss auf die Produktion der Firma.⁵⁵⁶

552 Vgl. Denhardt 1993, S. 80. Laut Denhardt hat Albinmüller längere Zeit vertraglich für die WMF gearbeitet, weitere Details werden jedoch nicht benannt, vgl. ebd., S. 166. Weitere Objekte: Vgl. ein Albinmüller zugeschriebenes Tablett (Wagner 1978, S. 33, Nr. 247), Graham Dr. verweist für diesen Entwurf auch auf Behrens als Urheber (vgl. Graham Dry: *Art Nouveau Domestic Metalwork from Württembergische Metallwarenfabrik. The English Catalogue 1906*, Woodbridge 1988, S. xxxiii). Des Weiteren ein Besteck-Entwurf (Grassi-Museum für Angewandte Kunst, Leipzig, Inv.-Nr. 2002.1938 a-w); eine Brotschale (Institut Mathildenhöhe, Darmstadt Inv.-Nr. 1960 KH); Kerzenleuchter (Grassi-Museum für Angewandte Kunst, Leipzig, Inv.-Nr. 2002.1258); Vase (Grassi-Museum für Angewandte Kunst, Leipzig, Inv.-Nr. 2002.1424 a,b); sowie ein weiterer Teeglashalter: Willrich 1905, S. 322 (vgl. Judy Rudoe: *Decorative Arts 1850–1950. A Catalogue of the British Museum Collection*, London 1991, S. 81).

553 Denhardt vermutet, dass der Flaschenständer ein Firmenentwurf nach dem Teeglashalter ist (vgl. Denhardt 1993, S. 95), jedoch wurde der Flaschenständer 1905 als Entwurf Albinmüllers publiziert, vgl. Willrich 1905, S. 322.

554 Vgl. Rudoe 1991, S. 81, Nr. 211. Erstmals abgebildet bei Willrich 1905, S. 322.

555 Der Leuchter wurde auch in versilbertem Messing mit roten Glassteinen ausgeführt, vgl. Bernd Krimmel u.a. (Hrsg.): *Ein Dokument Deutscher Kunst. Darmstadt 1901–1976*, Bd. 4: *Die Künstler der Mathildenhöhe*, Ausst. Darmstadt (Mathildenhöhe), Darmstadt 1976, S. 155, Nr. 441.

556 Vgl. Dr. 1988, S. XXXIII.

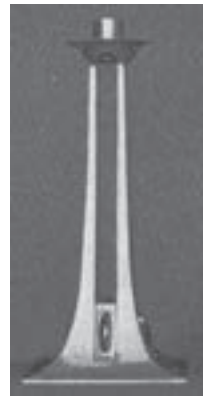
Abb. 86:

Albinmüller: Teeglashalter, Modellnummer 215 B (1904), Höhe 7,5 cm, versilbertes Zinn, Ausführung Württembergische Metallwarenfabrik, Geislingen/Steige



Abb. 87:

Albinmüller: Kerzenleuchter (um 1905), Ausführung Württembergische Metallwarenfabrik, Geislingen/Steige



3.6.2 Gusseisen

Während Schmiedeeisen schon um 1900 als geeignet für den modernen Stil galt,⁵⁵⁷ wurde Gusseisen im künstlerischen Bereich vor allem für Nachgüsse antiker Skulpturen oder historischen Ziergeräts benutzt. Erst Albinmüller, so zumindest Volbehr 1904, gelang es zusammen mit der Fürstlich Stolbergschen Hütte, Ilsenburg, »dem Gusseisen die Lebensmöglichkeit als Material für moderne künstlerische Leistungen«⁵⁵⁸ zu geben.

557 Vgl. Rosner 1899, S. 253.

558 Volbehr 1904b, S. 496.

Im 16. Jahrhundert war der Grundstein für die Stolbergsche Hütte gelegt worden, im 17. Jahrhundert hatte sie dank der hohen Produktqualität überregionale Bedeutung erlangt, seit 1820 betrieb man sehr erfolgreich eine Kunstgießerei nach Berliner Vorbild, bot Nachgüsse und historistische Modelle an.⁵⁵⁹ Ende des 19. Jahrhunderts war deren Absatz jedoch stark zurückgegangen und nach ersten Erneuerungsversuchen um 1900, u. a. mit Motiven nach Alfons Mucha (1860–1939),⁵⁶⁰ zog man 1903 Albinmüller als ›künstlerischen Berater‹⁵⁶¹ hinzu, um ›den Eisenkunstguß der Ilsenburger Hütte durch neuzeitliche Entwürfe und Modelle zu befruchten.‹⁵⁶² Offensichtlich hatte die Formensprache überzeugt, die er für die mit der Magdeburger Zinngießerei Behrendsen hergestellten Zinngeräte gefunden hatte.⁵⁶³

Eigenen Angaben zufolge besuchte Albinmüller ein- bis zweimal im Monat das Unternehmen, um Korrekturen und Nachbearbeitungen an den Wachmodellen seiner Entwürfe vorzunehmen.⁵⁶⁴ Seine Gestaltung bezog auch hier den Gussprozess und die spezifischen Materialeigenschaften mit ein, die neuen Formen zeichneten sich durch Verzicht auf kleinteilige Details und Zierformen oder scharfe Kanten aus.⁵⁶⁵ Dadurch wurde zugleich die Notwendigkeit einer möglicherweise qualitätsmindernden Nachbearbeitung reduziert und das Polieren erleichtert.⁵⁶⁶ Zeitgenössischer Auffassung zufolge eignete sich gerade deshalb Gusseisen sehr gut, Künstlerentwürfe ohne große Qualitätsverluste in Serie zu produzieren, denn bei entsprechender Formgebung war aufgrund der guten Gusseigenschaften nur wenig Nachbearbeitung durch zumeist künstlerisch ungeschulte Handwerker nötig.⁵⁶⁷

559 Vgl. allgemein zur Kunstgießerei der Stolbergschen Hütte: Karin Kettner: »Die Kunstgießerei der Ilsenburger Hütte«, in: Christian Juranek, Wilhelm Marbach (Hrsg.): *Der Eiserne Harz. Harzer Eisenkunstguss des 19. Jahrhunderts*, Ausst. Wernigerode (Frühlingsbau Schloß Wernigerode) u. a., Döbel 2010, S. 49–130 [im Folgenden zitiert als: Kettner 2010a] sowie Dies.: »Jugendstilarbeiten der Kunstgießerei der Fürst-Stolberg-Hütte in Ilsenburg. Eine Auswahl«, in: ebd., S. 269–274 [im Folgenden zitiert als: Kettner 2010b].

560 Vgl. Kettner 2010a, Abb. S. 109.

561 Zuweilen wird Albinmüller auch die Position des ›Künstlerischen Leiters‹ zugeschrieben, soweit schien sich sein Verantwortungsbereich aber nicht zu strecken, vgl. zur Bezeichnung: Emil Thormälen: *Bericht über den Verlauf und Erfolg des in der Zeit vom 4. Juli bis 13. August d.Js. hier eingerichteten Kursus im freien Flachornament*, 22.08.1904, Stadtarchiv Magdeburg, Rep. 183, K 16, Bd. 12, fol 44–46, hier: fol. 45 recto. Dem folgt auch Eisold 1993, S. 23. Näheres zum Vertragsverhältnis kann auch Karin Kettner in der jüngsten Publikation zum Ilsenburger Unternehmen nicht beitragen, vgl. Kettner 2010b, S. 269.

562 Albinmüller 2007, S. 128.

563 Siehe Kapitel 3.2.1.

564 Vgl. Albinmüller 2007, S. 131.

565 Vgl. ebd.; Kessler 1913, o.S. (S. 3).

566 Vgl. Kessler 1913, S. o.S. (S. 5).

567 Vgl. Robert Schmidt: »Gusseisen«, in: *Die Werkkunst* 3 (1907/1908), S. 161–164, hier: S. 163.

Eine zusätzliche ›Veredelung‹ der Objekte Albinmüllers, mit farbigen Anstrichen oder Zierelementen, fand über den nötigen Rostschutz hinaus nicht statt,⁵⁶⁸ dadurch hoben sich die Gegenstände nicht nur in der Form, sondern auch in der Materialästhetik vom »falschen Silberglanz«⁵⁶⁹ vergangener Epochen ab. Dazu trug allerdings auch entscheidend die sehr gute produktionstechnische Leistung der Fürstlich Stolbergischen Hütte bei.⁵⁷⁰ Schon 1904 lobte Muthesius bei den auf der Weltausstellung in St. Louis gezeigten Objekten die »Feinheit der Wirkung, die bisher in Gußeisen nicht erreicht worden ist.«⁵⁷¹

Diese explizit auf die Fertigung abgestimmte Vorgehensweise Albinmüllers nahm die Zielsetzung des 1907 gegründeten Werkbunds vorweg. Tatsächlich zahlte sich die Umstellung finanziell aus: Die Firmenleitung in Ilseburg war mit dem wirtschaftlichen Erfolg der Entwürfe Albinmüllers äußerst zufrieden.⁵⁷² Laut einer zeitgenössischen Rezension hatte Albinmüller bis 1907/1908 bereits 100 Modelle angefertigt,⁵⁷³ davon sind gegenwärtig 57 identifizierbar. Viele Objekte erhielten neben der Firmenmarke auch das Monogramm Albinmüllers als Bezeichnung und wurden so deutlich als Künstlerentwürfe gekennzeichnet. Neben einer größeren Zahl an Beleuchtungskörpern entstanden vor allem Gerätschaften für das Arbeitszimmer: Schreib- und Rauchzeug, Briefbeschwerer, Zeitungsständer; auch kleinere Tische und Möbel wurden produziert.⁵⁷⁴ Die Arbeiten wurden in Kunstzeitschriften publiziert, auf nationalen und internationalen Ausstellungen ausgezeichnet, sogar Adelshäuser bestellten Entwürfe.⁵⁷⁵

568 Vgl. Albinmüller 2007, S. 131.

569 Volbehr 1904b, S. 496.

570 Vgl. Kessler 1913, o.S. (S. 3).

571 Muthesius 1906, S. 293.

572 Vgl. Kettner 2010b, S. 272. Siehe zum Werkbund hier Kapitel 5.4.

573 Vgl. Schmidt 1907/1908, S. 164.

574 Vgl. Kessler 1913, o. S. (S. 4).

575 In Dresden 1906 präsentierte Albinmüller alle bis dahin entstandenen Entwürfe, vgl. Dobert 1906b, S. 384. Auf der Internationalen Kunstgewerblichen Ausstellung in St. Petersburg 1908 erhielt Albinmüller die Große Medaille, vgl. Anonym: »Auszeichnungen«, in: *Darmstädter Tagblatt*, 21.10.1908. Vgl. Anonym: »Aus der Werkstatt«, in: *Die Werkkunst* 1 (1905/1906), S. 238 (betr. eines Kandelabers für den Kaiser).

Zu den erfolgreichsten und heute noch bekanntesten Entwürfen Albinmüllers gehört eine für die Weltausstellung 1904 hergestellte Tischuhr mit der Modellnummer 4015 [Abb. 88]; häufiger wurde sie damals von der Stolbergischen Hütte als Werbemotiv eingesetzt.⁵⁷⁶ Vermutlich gehört das Modell zu den am weitesten verbreiteten Entwürfen Albinmüllers, im Anschluss an die Weltausstellung gelangte sie bis in ein Hotel an der Westküste der USA.⁵⁷⁷

Die Kombination mit dem farbigen Email von Zifferblatt und Uhrpendel, das ein Falke schmückte, empfand der Rezensent Kessler 1913 als sehr geglückt.⁵⁷⁸ Das Besondere an diesem Entwurf ist aber vor allem der Kontrast zwischen dem massiven, einem gotischen Spitzbogen nachempfundenen Uhrgehäuse und den grazilen amorphen Streben, die das mit zierlichen Blattmotiven verzierte Gehäuse mit der undekorierten, rechteckigen Bodenplatte verbinden: unten greifen Klauenfüße zu, während oben Reptilienmäuler die vier Ecken umfassen. Ähnliche tierische, metamorphische Elemente finden sich z.B. auch an einem fünfflammigen Kerzenleuchter (1903/1904, Modellnummer 4013), dessen Ständer am Fuß in Fischmäulern ausläuft.

Einer zeitgenössischen Rezension ist zu entnehmen, dass Albinmüllers stark reduzierte Formgebung gerade den vollfigurigen Tierdarstellungen zu Gute kam [Abb. 89, 90], die sich dadurch von der im Harz bei den Eisengießereien damals vorherrschenden Tradition naturalistischer, detailreicher Tierfiguren absetzte.⁵⁷⁹

Die Katzenschale mit der Modellnummer 4048 [Abb. 89] ist zugleich Beispiele für die gelegentliche Kombination des Gusseisens mit anderen Materialien, hier Kupfer. Bei einer weiteren Schale mit stilisierten Katzen wurde auch Serpentinsteine von der Sächsischen Serpentinsteine-Gesellschaft, Zöblitz verwendet, für die Albinmüller ab etwa 1905/06 ebenfalls als künstlerischer Entwerfer tätig war.⁵⁸⁰

576 Vgl. Anonym: *Offizieller Katalog der Dritten Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906*, 2. Aufl., Dresden 1906 (Illustrierte Ausgabe), Anzeigenanteil S. 93.

577 Louis Davenport, Besitzer des Davenport Hotel in Spokane, Washington, hatte vermutlich mit seinem Architekten 1904 die Weltausstellung in St. Louis besucht und dort ein Exemplar der Uhr erstanden. Vgl. Lawrence Kreisman, Glenn Mason: *The arts and crafts movement in the Pacific Northwest*, Portland 2007, S. 26 f.

578 Vgl. Kessler 1913, o.S. (S. 4).

579 Vgl. Schmidt 1907/1908, S. 164.

580 Vgl. Kettner 2010a, S. 121 (Kat.-Nr. Ilsenburg 116). Siehe hier im Anschluss zu Albinmüllers Entwurfstätigkeit für die Sächsische Serpentinsteine-Gesellschaft, Zöblitz; vgl. auch hier Abb. 106.

Abb. 88:
Albinmüller: Tischuhr, Modellnummer 4015
(1903), Höhe 56 cm, Gusseisen, Email,
Messing, Ausführung Fürstlich Stolbergsche
Hütte, Ilseburg



Abb. 89:
Albinmüller: Schale, Modellnummer 4048
(um 1906), Höhe 22 cm, Gusseisen, Kupfer,
Ausführung Fürstlich Stolbergsche Hütte,
Ilseburg



Bisweilen gerieten die Tierdarstellungen allerdings lieblich – eine Uhr mit Dackeln [Abb. 90] nannte Kessler »[e]in reizendes Idyll«⁵⁸¹. Das eigentliche Uhrgehäuse war dabei sehr sachlich aus Quadrat und Kreis aufgebaut. Auf der III. Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung in Dresden 1906 hatte Albinmüller diese Uhr in seinem Herrenarbeitszimmer ausgestellt.

581 Kessler 1913, o.S. (S. 4).



Abb. 90:
Albinmüller: Standuhr mit Dackeln, Modell-
nummer 4061 (um 1905), Gusseisen, Messing,
Ausführung Fürstlich Stolbergsche Hütte,
Ilsenburg



Abb. 91:
Albinmüller: Reflektor-Lampe (um 1904), Gusseisen,
Ausführung Fürstlich Stolbergsche Hütte, Ilsenburg

Seltener nutzte er die Tierkörper selbst zur Formgebung. Eine Reflektorlampe von 1904 stellte eine Kobra mit gespreiztem Nackenschild dar, wobei dieses Schild als Reflektor für das Licht diente [Abb. 91]. Im Falle eines Notenständers (Modellnummer 4023, 1903/1904) bildeten Vogelschwingen die Ablagefläche [vgl. Abb. 73 rechts, im Hintergrund], bei einem Palmenständer hielten stilisierte Tierfiguren den Blumentopf in ihrer Umarmung.⁵⁸² Wie bei der oben besprochenen Uhr machte sich hier eine metamorphische Ausprägung des Jugendstils bemerkbar, die u. a. typisch für die französische Richtung war.

Demgegenüber äußerst schlicht und sachlich, nicht mehr weit entfernt von der Bauhaus-Ästhetik der 1920er Jahre, gestaltete Albinmüller eine Schreibtischlampe [Abb. 92]. Mit dem langgezogenen Standfuß, dem Durchmesser des Lampenschirms entsprechend, wirkte die ganz auf die Funktion reduzierte Lampe gut ausbalanciert. Sie wurde in verschiedenen Größen⁵⁸³ und zum Teil auch mit dezemtem Dreiecksdekor und Auskleidung in Kupfer angeboten.

Abb. 92:
Albinmüller: Schreibtischlampe, in zwei Ausführungen (um 1903), rechts: Höhe 42,5 cm, Gusseisen, Kupfer, beide: Ausführung Fürstlich Stolbergsche Hütte, Ilsenburg



Die Zusammenarbeit Albinmüllers mit der Ilsenburger Hütte dauerte bis zum Ersten Weltkrieg, noch 1914 ließ Albinmüller in Ilsenburg einzelne Bauteile für seine Miethäusergruppe in Darmstadt gießen, z.B. Balkon- und Türgitter.⁵⁸⁴ Durch die Hütte wurden auch mehrere Entwürfe von Albinmüllers Kunstgewerbeschülern ausgeführt.⁵⁸⁵

582 Vgl. Kettner 2010a, S. 117, Nr. Ilsenburg 106.

583 Vgl. *Innendekoration* 17 (1906), Abb. S. 320 (hinten links).

584 Siehe Kapitel 5.3.1.

585 Siehe Kapitel 4.1.4.

3.6.3 Serpentinsteine

Noch ungewöhnlicher für die Herstellung von Gebrauchsgerät als Gusseisen erscheint Serpentinsteine (eigentlich Serpentinite).⁵⁸⁶ Auch hier war Albinmüller maßgeblich daran beteiligt, für die Sächsische Serpentinsteine-Gesellschaft dieses Material aus dem Historismus in eine moderne Formensprache zu überführen.

Das auch als »Schlangensteine« bezeichnete Material (von lateinisch serpens: Schlange) ist seit der Antike bekannt. Er kommt in verschiedenen Farbgebungen vor (häufig sind grüne und rote Grundtöne), frisch gebrochen lässt es sich leicht bearbeiten. Da dem Steine eine heilende und giftabweisende Wirkung zugesagt wurde, fand er u.a. Verwendung für Amulette oder spezielle Gefäße zum Aufspüren von Gifttränken.⁵⁸⁷ Hergestellt wurden vor allem Gefäße, Teller und Trinkgerät, aber auch dem Bereich der Kunstkammer zuzuordnende ungewöhnliche Objekte wie Pantoffeln.⁵⁸⁸

Die gewerbliche Verarbeitung im Erzgebirge begann in der Mitte des 15. Jahrhunderts.⁵⁸⁹ Aufgrund seiner marmorähnlichen Oberfläche war Serpentinsteine als Ersatz für das teurere Material Marmor geeignet. 1861 wurde die »Serpentinsteine-Aktien-Gesellschaft Zöblitz« gebildet, 1903 erzwangen finanzielle Probleme eine Neugründung, die unter dem Namen »Sächsische Serpentinsteine-Gesellschaft« erfolgte.⁵⁹⁰

In seiner Autobiografie erinnerte sich Albinmüller, dass es der anhaltische Kunstwart Ostermayer gewesen war, der Zöblitz zu einer künstlerischen Erneuerung geraten und dafür ihn empfohlen hatte.⁵⁹¹ Zeitgenössischen Quellen zufolge investierte das Unternehmen bewusst in größerem Maß in diese Umstellung der Betriebsabläufe.⁵⁹² Auch der Architekt Ernst Krieg (Lebensdaten unbekannt)⁵⁹³ und die Stuttgarter Debschitz-Schule, vor allem der dort als Lehrer angestellte Friedrich Adler (1878–1942), lieferten Entwürfe im modernen

586 Serpentinite sind so genannte metamorphe Gesteine, d.h. unter Druck und Temperatureinflüssen entstanden, und aus verschiedenen mineralischen Bestandteilen zusammengesetzt.

587 Vgl. Hoyer 1995, S. 13 f., 16.

588 Vgl. ebd., S. 136, 161.

589 Vgl. ebd., S. 22.

590 Vgl. ebd., S. 174.

591 Vgl. Albinmüller 2007, S. 132.

592 Vgl. Hoyer 1995, S. 186 und Anonym: »Kleinkunst in Serpentinsteine. Nach Entwürfen von Prof. Albin Müller, Darmstadt«, in: *Das Kunstgewerbe* 1 (1913), Nr. 9, S. 7–14, S. 11 [im Folgenden zitiert als: Kleinkunst in Serpentinsteine 1913]. Falsches Jahr, 1900, und alte Firmenbezeichnung bei: Sabine Spindler: »Serpentin«, in: *Sammler-Journal*, 2008, Heft 9, S. 56–63, hier: S. 60.

593 Vgl. Anonym: »Aus der Werkstatt«, in: *Die Werkkunst* 1 (1905/1906), S. 254–255, hier: S. 255.

Stil.⁵⁹⁴ Als wichtigster Entwerfer wurde jedoch Albinmüller wahrgenommen, laut einem zeitgenössischen Bericht stand die Produktion »voll und ganz unter [seiner] künstlerischen Leitung«⁵⁹⁵. In seinen Lebenserinnerungen hielt er fest:

»Auch die Serpentinsteine arbeiteten in gänzlich altem Formenkram. Man drechselte und profilierte im Renaissancestil dieses schöne weiche Steinmaterial wie Holz zu allerlei kunstgewerblichen Produkten. Ich ging dem Gestein und seiner materialgerechten Verarbeitung auf den Grund und schuf Gebrauchsgegenstände, die bald bei allen klar denkenden Menschen große Beachtung fanden.«⁵⁹⁶

Die Zusammenarbeit begann 1905/1906, die ersten Objekte wurden im Zusammenhang mit der III. Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung in Dresden publiziert. Albinmüller entwarf vor allem Schalen, Dosen, Rauchzeug, Lampen und Leuchter sowie Uhren, aber auch Taufsteine, Kamine und Blumensäulen.⁵⁹⁷ Deren Gestaltung war ähnlich den Gegenständen aus Gusseisen auf die Wirkung von Material und Form reduziert [Abb. 93], anders als diese jedoch stärker von Ecken und Kanten geprägt. Verzierungen kamen zumeist nur in Form von eingeschliffenen, zurückhaltenden geometrischen Mustern vor. Gelegentlich arbeitete Albinmüller mit verschiedenen Steinfarben. Selten nur wurden andere Materialien mit dem Serpentin kombiniert, z.B. kleine Schmucksteine angebracht.⁵⁹⁸ Daneben existieren einige Beispiele, bei denen Albinmüller den Zöbplitzer Serpentinsteine mit dem Gusseisen der Fürstlich Stolbergschen Hütte, Ilseburg, zusammenfügte (s.o.).

Wurden Muster eingeschliffen, dann erschienen diese hell und matt gegenüber der eigentlich dunklen, polierten Oberfläche, wie bei einer um 1905 entstandenen Schale [Abb. 94]. Die gehörte zur Ausstattung des 1906 auf der Dresdner Kunstgewerbe-Ausstellung gezeigten Herrenarbeitszimmers Albinmüllers.

Beispiele für die Kombination verschiedener Steinfarben miteinander sind ein ebenfalls 1906 in Dresden ausgestellt Taufstein und eine kleine Schmuckdose von 1908 [Abb. 95]. Letztere war kastenförmig gestaltet, eine Form, die bei den Serpentin Dosen Albinmüllers, wahrscheinlich aufgrund der aufwändigeren Herstellung,⁵⁹⁹ selten vorkam.

594 Vgl. Hoyer 1995, S. 188. Vgl. auch Brigitte Leonhardt (Hrsg.): *Spurensuche. Friedrich Adler zwischen Jugendstil und Art Déco*, Ausst. München (Stadtmuseum), Laupheim (Galerie in der Schranne), Stuttgart 1994, S. 378, 381 f.

595 Kleinkunst in Serpentinsteine 1913, S. 11. Vgl. Hoyer 1995, S. 186.

596 Albinmüller 2007, S. 132 f.

597 Vgl. Hoyer 1995, S. 186.

598 Vgl. ebd., S. 187. Siehe hier auch Kapitel 5.4.3.

599 Vgl. ebd., S. 179.

Eine von den Gusseisen-Objekten deutlich abweichende Formgebung zeigten die Tierfiguren in Serpentinstein. Wo bei Gusseisen alle Linien dem Gussvorgang entsprechend abgerundet waren, herrschten hier scharfe Kanten vor. Auffallend häufig finden sich dabei sehr streng aufgefasste Adlerfiguren [Abb. 96], was jedoch bei den Zeitgenossen Anklang gefunden zu haben scheint, so lobte Schmidt die »Adler[...], die vollkommen aus diesem Stein herausgewachsen scheinen und schärfste Typik mit unerbitterlichster Gebundenheit vereint zeigen.«⁶⁰⁰

Wie die Gusseisen-Entwürfe wurden die Serpentinstein-Produkte häufig ausgestellt, und auch hier gab es Bestellungen von Adelshäusern: 1907 bezog das hessische Fürstenhaus ein Blumenpostament und eine Adlerschale nach Albinmüllers Entwürfen,⁶⁰¹ ein weiteres Postament und ein Zimmerbrunnen wurden an den Sächsischen Königshof geliefert.⁶⁰² Albinmüller erprobte auch die Möglichkeiten des Materials: Auf der Hessischen Landesausstellung 1908 in Darmstadt zeigte er ein Badezimmer mit einer Wandverkleidung aus Serpentin.⁶⁰³

Wohl um 1910 endete allerdings der Vertrag Albinmüllers mit den Serpentinsteinwerken.⁶⁰⁴



Abb. 93:
Albinmüller: Schale (1906 / 1907), Serpentin-
stein, Ausführung Sächsische Serpentinstein-
Gesellschaft, Zöblitz

600 Schmidt 1906/1907, S. 210. Vgl. auch einen Blumenübertopf mit vier Adlern, in: *Innendekoration* 17 (1906), S. 320.

601 Vgl. Hoyer 1995, S. 186.

602 Vgl. ebd., S. 298, Nr. 286.

603 Vgl. ebd., S. 186. Siehe Kapitel 5.2.1.

604 Vgl. Hoyer 1995, S. 186.

Abb. 94:

Albinmüller: Schale (um 1905), Höhe 8 cm,
max. Durchmesser 25,5 cm, Serpentinsteine,
Ausführung Sächsische Serpentinsteine-
Gesellschaft, Zöblitz



Abb. 95:

Albinmüller: Taufstein (um 1906), Dose
(um 1908), beide: Serpentinsteine, Ausführung
Sächsische Serpentinsteine-Gesellschaft,
Zöblitz



3 Albinmüller in Magdeburg – Raumkunst und Gebrauchsgerät der Jahre 1900 bis 1906

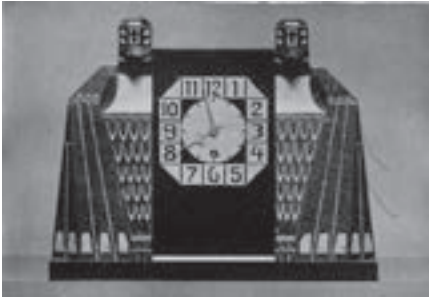


Abb. 96:
Tischuhr (um 1905), Adlerfigur (um 1906),
beide: Serpentinsteine, Ausführung Sächsische
Serpentinsteine-Gesellschaft, Zöblitz



3.7 Fazit

Als Albinmüller im Frühjahr 1900 die Stelle als Lehrer für Fachzeichnen an der Magdeburger Kunstgewerbe- und Handwerkerschule annahm, erhofften sich sowohl der Schuldirektor Emil Thormälen als auch Gewerbetreibende von ihm positive Auswirkungen auf das lokale Kunstgewerbe im Sinne einer Reformierung nach den Idealen der Jugendstilbewegung. Spätestens durch den Erfolg der »Künstlergruppe Magdeburg« mit dem prämierten »Herrenarbeitszimmer« auf der Weltausstellung in St. Louis 1904 hatten sich diese Erwartungen erfüllt.

Tatsächlich konnte Albinmüller in den sechs Jahren seiner Lehrtätigkeit in Magdeburg entscheidend dazu beitragen, dass die Stadt zu einem Zentrum des deutschen Jugendstils wurde. Gefördert wurde er durch das positive Umfeld an der Kunstgewerbeschule, das der Direktor Thormälen geschaffen hatte; wichtige Fürsprecher fand er daneben in dem Magdeburger Museumsdirektor Theodor Volbehr und dem Kollegen Erich Willrich, die jeweils sehr positive Artikel zu seinen Arbeiten veröffentlichten. Ab 1902 wurden seine Entwürfe vielfach in einschlägigen Zeitschriften wie *Dekorative Kunst* oder *Kunstgewerbeblatt* veröffentlicht. War man im Schulvorstand vor seinem Stellenantritt noch misstrauisch gegenüber dem »Neuen« gewesen, so stellte man ihm 1906 einen Direktorenposten sowie einen Professorentitel in Aussicht – deutliche Zeichen besonderer Wertschätzung.⁶⁰⁵

Während Albinmüller in den ersten Jahren vor allem aktiv selbst auf die Hersteller zugehen musste, um seine Entwürfe umsetzen zu lassen, so wurde er ab 1903 zunehmend von Firmen direkt angesprochen bzw. durch Vermittler, wie dem Anhaltischen Kunstwart Ostermayer, empfohlen. Er widmete sich dabei einem großen Bereich des Kunstgewerbes, schuf Entwürfe für Möbel, Textilien, Bucheinbände und Metallgerät. Bedeutend war seine Mitarbeit für die beiden Lüdenscheider Metallwarenfabriken Eduard Hueck und Gehardi & Co., die Fürstlich Stolbergsche Hütte in Ilsenburg und die Sächsische Serpentinsteingesellschaft, Zöblitz. Höhepunkte seines Schaffens waren neben der Teilnahme an der Weltausstellung 1904 die Einrichtung der neuen Weinstuben von »Dankwarth & Richters« (1904) in Magdeburg sowie seine Raumkunst auf der III. Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung in Dresden 1906, voran das vielbeachtete Trauzimmer.

Unter den dank Thormälens Wirken an die Magdeburger Kunstgewerbeschule gezogenen Vertretern der Jugendstilbewegung stellte sich Albinmüller rasch als der bedeutende Raumkünstler Magdeburgs in dieser Zeit heraus. Seine Weinstuben (1904) und das Trauzimmer (1906) bezeugten deutlich ein »Bestre-

605 Vgl. Albinmüller 2007, S. 142.

ben, aus einem großen Innenleben herauszuschaffen«⁶⁰⁶, wie es Julius Engel 1907 formulierte. Dass er zugleich den zukünftigen Benutzer seiner Entwürfe beachtete, belegen die Wohnräume für die Dessauer Kunsthalle (1903) und auf der III. Dresdner Kunstgewerbe-Ausstellung (1906), ebenso wie das Gebrauchsgerät, das Willrich 1903 mit den Worten lobte: »alles zweckentsprechend, geschmackvoll – und für bürgerliche Verhältnisse durchaus erschwingbar[sic]«⁶⁰⁷. Insbesondere Albinmüllers Entwürfe für Gebrauchsgerät, aber auch einige der Beiträge zur Raumkunst zeigten sich weniger ›vergeistigt‹, im Sinne einer Überhöhung des Alltags, sondern auf eine ›gegenwärtige‹ Produktreform fokussiert.

Albinmüllers Formensprache wandelte sich in den Jahren von 1900 bis 1906 von einem anfangs noch stark floralen, dynamischen Jugendstil hin zu straffer, das Tektonische betonenden Gestaltung, die frei war von Rückbezügen auf vergangene Stilepochen und klar mit der (auch eigenen) Vergangenheit des Historismus brach. Waren seine Entwürfe um 1900/1902 noch stärker von englischen Vorbildern geprägt, neben vereinzelt Einflüssen aus Frankreich, so setzte er sich in der Folgezeit intensiver mit dem Vorbild des deutschen Jugendstils Darmstädter Prägung auseinander, wie die Bezüge zur Formensprache von Paul Bürck, Patriz Huber und Peter Behrens zeigen.

Albinmüller legte in dieser Phase Wert auf Materialechtheit und eine zweckmäßige und materialgerechte Gestaltung, die ganz den Idealen der Jugendstilbewegung entsprach: »Imitation ist Fälschung«⁶⁰⁸ stellte er 1906 fest. Am Gebrauchsgerät lässt sich nachvollziehen, wie er die Gestaltungsmittel jeweils den Möglichkeiten und Grenzen des Materials anpasste und die Herstellungsbedingungen beachtete, indem er z.B. die Notwendigkeit von Nachbearbeitungen der Eisengüsse durch entsprechende Formgebung zu reduzieren suchte.

Charakteristisch für seine Ornamentik waren Symmetrie und Wiederholung – passend zu dem von ihm geäußerten Motto »ORDNUNG und HARMONIE«⁶⁰⁹. Setzte er Zierformen ein, so störten sie nicht den Gebrauchszweck, häufiger ließ er das Material für sich sprechen bzw. verwendete Ornamente in Form von Intarsien (Holz) bzw. Flachrelief (Metall, Stein).

Diese Grundsätze seiner Gestaltung vermittelte Albinmüller auch in seiner Lehrtätigkeit an der Magdeburger Kunstgewerbeschule, auf die nun im Folgenden ausführlicher eingegangen wird.

606 Engel 1907, S. 70.

607 Willrich 1903, S. 273.

608 Albinmüller 1906/1907, S. 54.

609 Ebd. (Großschreibung wie im Original).

4 Die Lehrtätigkeit Albinmüllers in den Jahren 1900 bis 1911

Neben seiner umfangreichen Tätigkeit als Entwerfer für Kunstgewerbe und Raumkunst war Albinmüller von 1900 bis 1911 an kunstgewerblichen Lehreinrichtungen tätig. Wie im vorangegangenen Kapitel angeführt, lehrte er die ersten sechs Jahre an der Kunstgewerbe- und Handwerkerschule in Magdeburg, 1907 bis 1911 leitete er eine der Klassen der »Großherzoglichen Lehrateliers für angewandte Kunst« der Künstlerkolonie auf der Mathildenhöhe in Darmstadt. Bislang hat dieser Bereich seines Schaffens sehr wenig Aufmerksamkeit erfahren, obwohl zumindest zur Magdeburger Zeit ausreichend Material für eine Betrachtung vorliegt. Nicht nur hat sich Albinmüller 1904 im *Kunstgewerbeblatt* mit »Die Schule des Kunsthandwerkers« selbst zu Fragen der Ausbildung geäußert;⁶¹⁰ es wurden auch einige Schülerarbeiten publiziert; zudem ist die Geschichte der Magdeburger Kunstgewerbe- und Handwerkerschule bereits gut beforscht.⁶¹¹ Bezüglich der Lehrateliers in Darmstadt besteht hingegen noch Forschungsbedarf.⁶¹²

610 Vgl. Albinmüller 1904. Siehe hier Kapitel 4.1.3 ausführlich zum Inhalt des Textes.

611 Vgl. vor allem Matthias Puhle (Hrsg.), Karlheinz Kärbling (Red.): *Die Kunstgewerbe- und Handwerkerschule Magdeburg 1793–1963. Die Geschichte der Kunstgewerbe- und Handwerkerschule Magdeburg sowie deren Vorgänger- und Nachfolgeinstitute im Spiegel ihrer künstlerischen und gestalterischen Leistungen*, Ausst. Magdeburg (Kloster Unser Lieben Frauen), Magdeburg 1993; Eisold 2011. U.a. im Stadtarchiv Magdeburg und im Geheimen Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin, hat sich Aktenmaterial der Schule erhalten.

612 Einen ersten Überblick bietet Buchholz/Theinert 2007, S. 19–34. Zum Teil werden die Lehrateliers noch in jüngeren Publikationen mit der Technischen Universität Darmstadt verwechselt. Der Fehler geht wohl zurück auf den Eintrag in Vollmer [1953], S. 24. Tatsächlich besteht eine Verbindungslinien von den Lehrateliers nicht zur Technischen Universität Darmstadt sondern zum Fachbereich Gestaltung der h_da (Hochschule Darmstadt, University of Applied Science), <https://www.h-da.de/hochschule/geschichte-der-h-da/>, 16.09.2014), siehe hier Kapitel 4.2.

4.1 Die Kunstgewerbe- und Handwerkerschule Magdeburg (1900 bis 1906)

Bevor Albinmüllers eigene Lehrtätigkeit und seine Vorstellungen für eine geeignete Unterrichtsgestaltung an Kunstgewerbeschulen näher betrachtet wird, soll kurz die Situation in der Lehre an den Kunstgewerbeschulen um 1900 verdeutlicht werden.

4.1.1 Die Unterrichtsmethoden an Kunstgewerbeschulen um 1900

Albinmüllers eigene Ausbildung an der Kunstgewerbeschule Mainz in den Jahren 1891 bis 1893 fiel noch in die erste Phase der Kunstgewerbeschulen, die von den 1860er Jahren bis etwa 1895 dauerte.⁶¹³ Die Ausbildung konzentrierte sich in jener Phase auf das Einüben von Ornamenten, orientiert an historischen Stilformen. Wie viele Reformkünstler seiner Generation hatte Albinmüller dieses System der unselbständigen Nachahmung als unbefriedigend empfunden und selbst nur kurze Zeit an der Kunstgewerbeschule in Mainz verbracht.⁶¹⁴ Mitte der 1890er Jahre – als der Jugendstil in Deutschland Fuß zu fassen begann – setzten sich auch in einigen Kunstgewerbeschulen vermehrt Reformer durch. Das Kopieren von historischen Vorlagen wurde von nun an zunehmend durch ein intensiviertes Naturstudium aus den Lehrplänen verdrängt. So forderte der Direktor der Magdeburger Kunstgewerbeschule, Emil Thormählen, »auf das freie Zeichnen ohne Benutzung von Radiergummi und auf die Pinselübungen ohne vorausgehendes Vorzeichnen der Konturen mehr Gewicht zu legen und frühzeitig mit Ornamentkompositionen zu beginnen.«⁶¹⁵ 1902 führte er die nach Moritz Meurer (1839–1916) benannte Methode des Pflanzenstudiums ein.⁶¹⁶ Denn schließlich sollten die Absolventen helfen, die Qualität im Handwerk zu heben: im Idealfall sowohl die künstlerischen als auch die tech-

613 Vgl. zum folgenden Muthesius 1922.

614 Siehe Kapitel 2.2.

615 Emil Thormählen: *Kunstgewerbe- und Handwerkerschule zu Magdeburg. Bericht über das Schuljahr 1900*, Magdeburg Mai 1901, S. 6.

616 Vgl. Thormählen 1903, S. 4. Meurer war einer der wichtigen Wegbereiter des Natur- und Pflanzenstudiums um 1900. Grundlage seiner Methode waren Wachstumsgesetzte und Pflanzenanatomie, die er erstmals 1889 in der Schrift »Das Studium der Naturformen am kunstgewerblichen Schulen. Vorschläge zur Einführung eines vergleichenden Unterrichts« (1889) und von 1895 bis 1909 in einer Reihe von Vorlagenwerken publizierte. Diese sollten Anregungen und Bausteine für eigene Erfindungen bieten. Vgl. zu Meurer: Sabine Thümmler: *Die Entwicklung des vegetabilen Ornaments in Deutschland vor dem Jugendstil*, Bonn 1988 (Dissertation Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn 1988), S. 134–141. Gelehrt wurde die Methode an der Magdeburger Kunstgewerbeschule vor allem vom Lehrer Paul Bernadelli, vgl. Eisold 2011, S. 48.

nischen Zeichnungen anfertigen, diese entsprechend in einer Ausführung umsetzen oder eigene Entwürfe herstellen können.⁶¹⁷

Um die Impulse der Jugendstilbewegung direkt in die Schulen zu tragen, wurden gezielt Künstler, die die neue Richtung vertraten, als Lehrer an die Kunstgewerbeschulen berufen, so z.B. schon 1898 Karl Groß in Dresden, oder Peter Behrens, der 1903 die Leitung der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule übernahm.

Bald wurde jedoch deutlich, dass nicht nur die Methoden, sondern auch die Lehrziele der Kunstgewerbeschulen zu überdenken waren: 1902 forderte der Kunstkritiker Karl Scheffler in »Unterricht im Kunstgewerbe«⁶¹⁸ eine noch stärkere Ausbildung zu Selbständigkeit mit einer Orientierung an den realen wirtschaftlichen Bedingungen des Handwerks, indem auf absatzfähige Entwürfe zu achten sei. Scheffler kritisierte, dass die Ausbildung zu stark auf das Ornamentzeichnen fokussiert sei. Die durch das Überangebot an Zeichnern entstandene Konkurrenz ließe das Einkommen sinken, zugleich wirkte sich – wie bereits die Arts & Crafts-Bewegung erkannt hatte – die zunehmend spezialisierte Industrie nachteilig auf die Freude an der ausgeführten Tätigkeit aus, worauf Scheffler 1902 hinwies:

»Man vergegenwärtige sich nur einmal, was aus den Zöglingen der akademisch prunkenden Staatsanstalten wird. Die einen haben in Textilfabriken Entwürfe in allen historischen Stilen bis zum ›modernen‹ anzufertigen [...]. Andere zeichnen ein ganzes langes Leben in lithographischen Anstalten [...]. Noch andere entwerfen nur Etiketten für Zigarrenkisten [...]«⁶¹⁹

Zudem verhinderte das bestehende System, dass die Maßnahmen der Kunstgewerbeschule in der Praxis greifen konnten: Bei den Handwerkerschulen war der Unterricht auf die freien Stunden am Abend und sonntags verlegt und somit die Zeit begrenzt, in der die neuen Ideale eingelernt werden konnten. Dies war an den Kunstgewerbeschulen durch den Tagesunterricht möglich, der aber eine gleichzeitige Erwerbstätigkeit ausschloss, wodurch kein Kontakt mehr zu den realen Produktionsbedingungen bestand. Zwar hatte man in

617 Vgl. Moeller 1982, S. 118.

618 Karl Scheffler: »Unterricht im Kunstgewerbe«, in: *Dekorative Kunst* 5 (1902), Bd. 10, S. 365–384 [im Folgenden zitiert als: Scheffler 1901/1902b]. Scheffler hatte selbst eine Ausbildung zum Dekorationsmaler absolviert und in den 1890er Jahren die Unterrichtsanstalt des Berliner Kunstgewerbemuseums besucht, sprach also aus eigener Erfahrung. Diese verarbeitete er später noch einmal in seinem halbautobiografischen Roman *Der junge Tobias. Eine Jugend und ihre Umwelt* (1927).

619 Scheffler 1901/1902b, S. 379 f.

Preußen zum Zweck gegenseitigen Austausches den Schultyp der kombinierten Kunstgewerbe- und Handwerkerschule entwickelt,⁶²⁰ dieser Austausch schien jedoch in der Praxis kaum erfolgt zu sein.

Um die Schüler mit Material und Herstellungsbedingungen vertraut zu machen, auf die die Entwürfe abzustimmen seien, schlug Scheffler daher für alle Klassen die Einführung von Werkstattunterricht vor.⁶²¹ Ähnliche Ideen legte Karl Groß, Lehrer an der Dresdner Kunstgewerbeschule, in mehreren Aufsätzen für das *Kunstgewerbeblatt* dar.⁶²² Auch er hatte erkannt, dass die hohen Entwurfsideale der Kunstgewerbeschule sich in der Praxis oft nicht umsetzen ließen. Er forderte daher, dass die Lehrer durch eigene Entwurfstätigkeit für Kunstindustrie und Gewerbe Vorbild sein und Aufträge an Schüler vermitteln sollten, um so absatzorientiertes Entwerfen zu lehren.⁶²³

Erfolgreiche Reformen, zumindest der preußischen Schulen, wurden von Hermann Muthesius auf den Weg gebracht,⁶²⁴ der ab 1903 beim Preußischen Handelsministerium als Berater in Angelegenheiten der gewerblichen Schulen angestellt war.⁶²⁵ Spätestens der von Muthesius angeregte Erlass zur Einrichtung von Lehrwerkstätten durch das Handelsministerium im Dezember 1904 zeigt, dass auch der Staat die wirtschaftlichen Vorteile dieser Ausbildungsform erkannt hatte.⁶²⁶ Der Erlass stellte die Materialkenntnis in den Vordergrund, Form und Ornament sollten daraus entwickelt werden.⁶²⁷ Zugleich wurde betont, dass aus den nun an den Kunstgewerbeschulen entstehenden Produkten keine Konkurrenz zu Gewerbe und Industrie erwachsen sollte.⁶²⁸ Parallel zu den strukturellen Reformen änderte sich auch die inhaltliche Ausrichtung. Für die Ausbildung forderte Groß, dass die Raumkunst das Gesamtkonzept vorgeben

620 Vgl. Muthesius 1922, S. 1.

621 Vgl. Scheffler 1901/1902b, S. 381; vgl. auch Moeller 1982, S. 118–122.

622 Vgl. u.a. Karl Groß: »Kunstgewerbliche Erziehung«, in: *Kunstgewerbeblatt* NF 14 (1903), S. 145–151; Ders.: »Die Wahrhaftigkeit im kunstgewerblichen Unterricht«, in: *Kunstgewerbeblatt* NF 16 (1905), S. 170–175; siehe dazu auch Gamke 1999, S. 58 f.

623 Vgl. Groß 1905, S. 171.

624 Muthesius orientierte sich dabei am Vorbild Englands, vgl. John V. Maciuika: *Before the Bauhaus. Architecture, politics, and the German state, 1890–1920*, New York u.a. 2005, S. 105, vgl. allgemein zu den Hintergründen von Muthesius' Reform, ebd. S. 104–136; vgl. auch Moeller 1982, vor allem ab S. 124.

625 Vgl. Moeller 1982, S. 116. Zuerst als so genannter technischer Hilfsarbeiter, wurde Muthesius mit Gründung des Landesgewerbeamtes 1905 dessen hauptamtliches Mitglied für den Bereich Kunstgewerbe, vgl. ebd.

626 Vgl. ebd., S. 122. Ausführlicher: Maciuika 2005, S. 120–125.

627 Vgl. Die Redaktion: »Kunstgewerblicher Unterricht in Lehrwerkstätten«, in: *Innendekoration* 16 (1905), S. 47–49, hier: S. 48.

628 Vgl. ebd., S. 48 f.

sollte, dem alle anderen Abteilungen zuarbeiteten.⁶²⁹ Die große Bedeutung, die die Jugendstilbewegung insbesondere der Raumkunst beimaß, drückte sich darin aus, dass diese nun zum wichtigsten Lehrfach wurde, wie auch eine »allgemein-künstlerische[...] Ausbildung«⁶³⁰ stärker in den Vordergrund rückte, dabei jedoch erneut handwerkliche Aspekte verdrängte. Bereits 1902 führte die Dresdner Kunstgewerbeschule eine Abteilung für Raumkunst ein, an der Magdeburger Kunstgewerbeschule übernahm Albinmüller dieses Fach 1904.

4.1.2 Albinmüllers Aufgabenbereiche an der Magdeburger Kunstgewerbeschule

Die Magdeburger Institution gehörte zu jenen preußischen Schultypen, bei denen Kunstgewerbe- und Handwerkerschule unter einem Dach geführt wurden. Wie bereits zu Beginn von Kapitel 3.1 ausgeführt, wurde deren Unterricht ab 1897 von dem Direktor Emil Thormählen entscheidend reformiert. So besetzte er mehrere Posten im Lehrerkollegium mit Vertretern der Jugendstilbewegung, Albinmüller trat seine Stelle am 27. Mai 1900 an.

In den ersten zwei Jahren unterrichtete Albinmüller »Ornamentales Fachzeichnen« in Tagesklassen der Kunstgewerbeschule sowie »Fachzeichnen für Lithographen, Graveure etc.« abends und sonntags an der Handwerkerschule. Dazu kam an zwei Tagen vormittags und abends die Aufsicht über die Schulbibliothek.⁶³¹ Ab dem Wintersemester 1900/1901 musste er zudem wie bereits in Kapitel 3.1 erwähnt noch den Abendkurs »Architektonische und Ornamentale Formenlehre« übernehmen.⁶³² Albinmüller sah sich hierfür zur eigenen wissenschaftlichen Weiterbildung gezwungen:

»Demzufolge studierte ich eifrig die Kunstgeschichte, speziell die Geschichte der Baukunst und der sie bedingenden Kulturgeschichte. Ich [...] begann bei den ersten primitiven Zeichen menschlicher Bauversuche, ging über ägyptische, babylonische, assyrische Baukunst zu den Griechen und Römern, über die byzantinische, mittelalterliche Kunst zur Gotik, Renaissance-, Barock- und Rokokozeit bis zum Empire. Ich [...] schrieb meine wöchentlichen Vorträge nieder, bei denen ich auch Mythologie und Religionsgeschichte streifte.«⁶³³

629 Vgl. Groß 1905, S. 172.

630 Moeller 1982, S. 120.

631 Vgl. Emil Thormählen: *Kunstgewerbe- und Handwerkerschule zu Magdeburg. Bericht über das Schuljahr 1900*, Magdeburg 1901, S. 7, 9, 12, 14.

632 Vgl. Albinmüller 2007, S. 121 (»Vorträge und Übungen in Stilkunde und architektonischer Formenlehre«).

633 Ebd.

Die Arbeitsbelastung war in diesen ersten Jahren nicht unerheblich: Im Winterhalbjahr 1901/1902 musste Albinmüller 30 Stunden Schul- und Bibliotheksdienst leisten und hatte 75 Schüler zu betreuen.⁶³⁴ Thormälen allerdings zeigte sich äußerst zufrieden und bestätigte angelegentlich Albinmüllers Festanstellung im Januar 1902, dass dieser »es vorzüglich versteht, seinen Unterricht mit den praktischen Bedürfnissen der Kunsthandwerker in Einklang zu bringen«.⁶³⁵

Zum Sommerhalbjahr 1902⁶³⁶ änderte sich Albinmüllers Lehrauftrag, er betreute nun die Tagesklasse »Fachzeichnen für Bildhauer, Kunstschlosser, Graveure u[nd] ornamentales Fachzeichnen« (eine Klasse im Sommer, zwei im Winter) sowie zwei Abend-/Wochenendklassen der gleichen Fachrichtung, dazu weiter die Abendklasse »Architektonische und ornamentale Formenlehre«. 1902 wurde ihm auch der Bibliotheksdienst erlassen, da hierfür wie bereits erwähnt der Kunsthistoriker Erich Willrich angestellt worden war.⁶³⁷ Als Muthesius im Zuge seiner Reformbemühungen im Dezember 1903 die Magdeburger Kunstgewerbe- und Handwerkerschule besuchte, fand er im Berichtsentwurf sehr lobende Worte über Albinmüllers Eignung als Lehrer:

»Der beste Kern der Magdeburger Schule liegt in den jüngeren Kräften. So hat vermutlich der Architekt Albin Müller alles Zeug dazu, in denjenigen Gebieten, in welchen das tektonische Bilden in Frage kommt, mustergültig zu wirken. Er würde der geeignetste Lehrer für eine noch zu schaffende Klasse für den Innenraum sein, zu der sich ja die Tischler-, Maler- und Dekorationsklassen von selbst entwickeln müssen.«⁶³⁸

634 Vgl. Thormälen 1902, S. 8, 10, 13, 15.

635 Emil Thormälen an den Vorstand der gewerblichen Lehranstalten, Betreff: Feste Anstellung des Architekten Albin Müller, Magdeburg 27.01.1902, GStA PK, I. HA Rep. 120 Ministerium für Handel und Gewerbe, E X, Nr. 312, Aktenzeichen III b. 2154. Dass die Lehrer enger mit der einheimischen Industrie zusammenarbeiteten und besonders fähigen Schülern auch zu Aufträgen verhalfen, wurde auch von Thormälen 1904 im Schulbericht gelobt, vgl. Emil Thormälen: *Kunstgewerbe- und Handwerkerschule zu Magdeburg. Bericht über das Schuljahr 1903*, Magdeburg 1904, S. 28.

636 Vgl. Thormälen 1903, S. 8.

637 Vgl. Thormälen 1903, S. 5.

638 Hermann Muthesius: »Bericht über die Besichtigung der Handwerker- und Kunstgewerbeschule und der gewerblichen Fortbildungsschule in Magdeburg am 14., 15. und 16. Dezember 1903«, 23.12.1903, Seite 23 f. (GStA PK, I. HA Rep. 120 Ministerium für Handel und Gewerbe, E X, Nr. 313, Bl. 148, Berichtsentwurf). In der offiziellen Version allerdings wurde dieser Absatz durch die sehr allgemein gehaltene Feststellung ersetzt: »Alle kunstgewerblichen Lehrfächer sind jetzt durch hervorragende Lehrkräfte vertreten und sowohl in den grundlegenden Allgemeinkünstlerischen wie in dem höheren Fachunterricht leistet die Schule Musterhaftes.« (Hermann Muthesius: »Bericht über die Besichtigung der Handwerker- und Kunstgewerbeschule und der gewerblichen Fortbildungsschule in Magdeburg am 14., 15. und 16. Dezember 1903«, Stadtarchiv Magdeburg, Rep. 183, K 16, Bd. XII, fol. 70–75, hier: fol. 74 recto.) Namentlich – und lobend – erwähnt wurde Albinmüller dennoch, vgl. ebd. (»Übrigens schaffen auch Künstler, die nicht Meurerschüler sind, tektonisch bereits ganz in dem Sinn, den Meurer vertritt, vor allem tut dies in musterhafter Weise Albin Müller.«).

Nach Muthesius' Empfehlungen veränderte sich Albinmüllers Lehrbereich erneut: Im Sommerhalbjahr 1904⁶³⁹ übernahm er die Tagesklasse »Entwerfen kunstgewerblicher Metall- und Bildhauerarbeiten, Fassadendetails, Innenraum« (sowie weiterhin eine Abendklasse »Fachzeichnen für Bildhauer, Kunstschlosser, Graveure etc.«). Bedeutend ist die Benennung des Kurses, die wohl auch auf Muthesius zurückging:⁶⁴⁰ Albinmüller unterrichtete nun nicht mehr im »Zeichnen«, sondern im »Entwerfen« von Gegenständen sowie der »Innenraum«-Gestaltung. Damit war er Lehrer für das wichtigste Gebiet der Kunstgewerbeform: die Raumkunst. Sein Lehrgebiet war jedoch umfassender, 1905 hieß es in einem Bericht zur jährlichen Ausstellung von Schüler- und Lehrerarbeiten:

»Aber neben dem Fachzeichnen für Architektur obliegt Herrn Müller auch noch das Fachzeichnen für Gold- und Silberschmiede, für Bildhauer und Stukkateure, für Glasmalerei und Kunstverglasung, für Gartenarchitektur [...]«⁶⁴¹

Seine Wochenstundenzahl betrug nun nur noch 24 Stunden, die Schülerzahl lag zwischen 25 und 44,⁶⁴² spätestens 1906 unterrichtete er sowohl Schüler als auch Schülerinnen.⁶⁴³ Im Sommerhalbjahr 1906 betreute Albinmüller nur noch die Tagesklasse.⁶⁴⁴ Eigenen Erinnerungen zufolge war dieses Privileg Ausdruck seiner gehobenen Stellung innerhalb der Kunstgewerbeschule, die auf seinen vielfältigen Erfolgen als Entwerfer beruhte.⁶⁴⁵ Vermutlich war er aber auch aufgrund seiner Tätigkeit als Arbeitskommissar für die in dem Jahr stattfindende III. Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung in Dresden von einem Teil der Stunden freigestellt worden.

639 Vgl. Emil Thormälen: *Kunstgewerbe- und Handwerkerschule zu Magdeburg. Bericht über das Schuljahr 1904*, Magdeburg 1905, S. 9.

640 Vgl. Moeller 1982, S. 124.

641 Julius Engel: »Kunstgewerbe- und Handwerkerschule. Gedanken zur Begleitung in der Ausstellung«, in: *General-Anzeiger (Magdeburg)* 29 (31.12.1905), Nr. 355, S. 1, 1. Beilage.

642 Vgl. Emil Thormälen: *Kunstgewerbe- und Handwerkerschule zu Magdeburg. Bericht über das Schuljahr 1905*, Magdeburg 1906, S. 9.

643 Vgl. Anonym: *Magdeburger Kunstgewerbe- und Handwerker-Schule auf der dritten Deutschen Kunstgewerbeausstellung Dresden 1906*, Magdeburg 1906, S. 8 [im Folgenden zitiert als: Katalog der Kunstgewerbeschule 1906].

644 Vgl. Emil Thormälen: *Kunstgewerbe- u. Handwerker-Schule zu Magdeburg. Bericht über das Schuljahr 1906*, Magdeburg 1907, S. 9.

645 Vgl. Albinmüller 2007, S. 134.

4.1.3 Albinmüllers Konzept für eine »Schule des Kunsthandwerkers«⁶⁴⁶

Auch Albinmüller beschäftigte die Frage, wie der Unterricht an den Kunstgewerbe- und Handwerkerschulen sinnvoll zu gestalten sei. Nach mehrjähriger eigener Unterrichtserfahrung legte er seine Ideen für einen kunstgewerblichen Unterricht 1904 in einem »Die Schule des Kunsthandwerkers« betitelten Aufsatz für das *Kunstgewerbeblatt* dar.⁶⁴⁷

Zum Ausgangspunkt seiner Argumentation nahm er die Frage, wie der Unterricht gestaltet sein müsse, um das Kunstgewerbe bestmöglich zu fördern. Danach übte er zuerst Kritik am bestehenden System: Ähnlich wie Scheffler 1902 befand er, dass die Schulen zu hohe Ziele anstrebten, wenn sie Kunsthandwerker zu Entwerfern ausbilden wollten. Besuchten die Handwerker nur die Abend- und Sonntagsklassen der Handwerkerschule, wäre nicht ausreichend Zeit, das Entwerfen in aller Tiefe zu erlernen, selbst die Fähigkeiten eines »technischen Zeichners« seien in dieser Kürze nicht zu erwerben. Zudem würde die Hilfestellung durch das Lehrpersonal, welche Entwürfe zur zeichnerischen Ausarbeitung vorbereitete, eher schaden – zumal diese nur selten ausgeführt und somit in der Praxis nicht geprüft würden. Das nach wie vor angewandte Kopieren von Vorlagen wies Albinmüller ebenso zurück, denn dies verleite später den Handwerker dazu, wahllos Vorlagen miteinander zu kombinieren. Schließlich würde eine halbherzige Entwerferausbildung bei diesem falschen Ehrgeiz wecken, selbst zu entwerfen. Mangels ausreichender Ausbildungszeit könne dieser Anspruch jedoch nicht erfolgreich eingelöst werden und müsse zu schlechter Warenqualität führen, da sich selbst kleinste Fehler negativ auswirkten. Dies kritisierte Albinmüller als »laienhafte Verschönerungsversuche«, wodurch »der beste Entwurf verballhornt werden«⁶⁴⁸ könnte. Bei den Handwerkern müsse daher vor allem Verständnis für die besonderen Anforderungen der Entwurfsarbeit geweckt werden. Albinmüller forderte für Schüler der Handwerkerschule in erster Linie eine Ausbildung im

»Zeichnen, um Auge und Hand zu üben, um eine ihm zur Ausführung übergebene Zeichnung zu verstehen, sich in die Intentionen eines Entwurfs hineinversetzen zu können, [...] er soll befähigt werden, eine Arbeit tadellos herzustellen.«⁶⁴⁹

646 Vgl. Albinmüller 1904.

647 Vgl. ebd. Vgl. auch Albinmüller 2007, S. 139 (betr. einer allzu starken Fokussierung der Ausbildung auf gute Ausstellungsergebnisse).

648 Albinmüller 1904, S. 106.

649 Ebd.

Diese Handwerker sollten später Künstlerentwürfe zu schätzen und zu bezahlen wissen, aber deren höhere Preise auch der Kundschaft gegenüber vertreten können. Ebenso müssten sie lernen, dass nur Künstler (und nicht Musterzeichner) ihnen die richtigen Vorlagen bereitstellen könnten. Eine eigenständige Kreativität wollte Albinmüller den Handwerkern nicht zugestehen und setzte damit eine Traditionslinie fort, die bis zu den Vorlagenwerken von Beuth und Schinkel aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts reichte.⁶⁵⁰ In dieser Haltung erwies er sich konservativer als z.B. Hermann Muthesius, der zur gleichen Zeit hoffte: »In der nächsten Generation wird der Handwerker vielleicht sein eigener Künstler sein [...]«. ⁶⁵¹

Auch die Aufgabe der Kunstgewerbeschule mit ihrem Tagesunterricht sah Albinmüller nicht darin, Entwerferkünstler auszubilden, sondern »Werkstattzeichner« (ersteres solle den Künstlern vorbehalten bleiben). Für die Arbeit eines Werkstattzeichners sei zwar größeres »künstlerisches Feingefühl« nötig, als man von Absolventen der Handwerkerschule verlangen würde, aber »[d]er beste der Kunstgewerbeschüler ist gerade gut genug, um die Detaillierung eines künstlerischen Entwurfs vorzunehmen.«⁶⁵² Albinmüller forderte für diese Schüler eine Verstärkung des Vortragswesens, um das Verständnis von Kunst und Ästhetik sowie das Fachwissen zu heben und eine

»gründlichste und weitgehende Belehrung über Zweck und Wesen eines Gebrauchsgegenstandes, über Eigenschaften des zur Verwendung gelangenden Materials und dessen technische Behandlung zu bieten.«⁶⁵³

Die Schüler der Kunstgewerbeschule müssten erkennen lernen, dass Schönheit erst durch Beachtung dieser Prinzipien und den richtigen Einsatz des Ornaments entstehe.

650 Siehe Kapitel 2.1. Albinmüller sprach sich auch an anderer Stelle klar für eine Arbeitsteilung zwischen entwerfendem Künstler und ausführendem Fachmann aus, vgl. Albinmüller 1906/1907, S. 53, 67.

651 Muthesius 1904/1905, S. 212.

652 Albinmüller, 1904, S. 106.

653 Ebd., S. 106 f.

Der Text schloss mit der Vorstellung eines idealen Lehrplans ab: Im ersten Schritt solle durch hervorragende Beispiele dieser Schönheitssinn gebildet werden. Ebenso wichtig sei es, schon zu Beginn »über die Häßlichkeiten mißverständener Formen aufzuklären«⁶⁵⁴. Darauf sollte das Fachzeichnen, d.h. das Anfertigen von Werkzeichnungen zu bestehenden Entwürfen, folgen. Talentierte Schüler könnten eigene Ideen ausarbeiten, die aber möglichst auch auszuführen seien:

»Ganz besonders fähige Schüler mögen dann, wenn sie das Wesen der Sache erfaßt, noch mit selbständigen Lösungen ähnlicher Aufgaben betraut werden. Letztere Arbeiten sollten jedoch nach Möglichkeit auch in natura ausgeführt, so auf ihren Wert hin geprüft und, falls notwendig, durch nochmalige Bearbeitung verbessert werden. (Im Sinne Obrists.)«⁶⁵⁵

Der im Zitat erwähnte Bildhauer Hermann Obrist (1863–1927) hatte 1900/1901 in Aufsätzen die Werkstätten als wichtigstes Lehrmittel und die Ausführbarkeit der Entwürfe als Hauptqualitätskriterium bezeichnet.⁶⁵⁶ Zur Ausführung sollten laut Albinmüller die örtlichen Handwerksmeister einbezogen werden; diese würden später umgekehrt großen Nutzen aus den so ausgebildeten Schülern ziehen können. Eine Praxis, die die Magdeburger Kunstgewerbeschule unter Thormälen spätestens 1901 eingeführt hatte.⁶⁵⁷ An Ende seines Textes warnte Albinmüller noch einmal davor,

»daß der Kunsthandwerker nicht jene »kunstgewerbliche Halbbildung« erhält, die einer gesunden und zeitgemäßen Weiterentwicklung unseres Kunstgewerbes so hemmend entgegentritt.«⁶⁵⁸

654 Albinmüller 1907, S. 107. Dieses pädagogische Mittel benutzte im 19. Jahrhundert bereits das »Museum of Ornamental Art« in London, vgl. Rottau 2012, S. 53–61. Gustav E. Pazaurek richtete 1909 eine entsprechende Abteilung im Stuttgarter Kunstgewerbemuseum ein, vgl. ebd., S. 68 f., und Gustav Edmund Pazaurek: *Geschmacksverirrungen im Kunstgewerbe. Führer für die neue Abteilung im Königl. Landes-Gewerbemuseum Stuttgart*, 2. Aufl., Stuttgart 1909.

655 Albinmüller 1904, S. 107.

656 Vgl. Dagmar Rinker: *Die Lehr- und Versuch-Ateliers für angewandte und freie Kunst (Debschitz-Schule)*. München 1902–1914, München 1993 (Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte der Universität München 61; zugl. Magister-Arbeit Ludwig-Maximilians-Universität München 1993), S. 31, 39. Obrist gründete 1902 mit Wilhelm Debschitz (1871–1948) die »Lehr- und Versuchsateliers für angewandte und freie Kunst« in München (später als »Debschitz-Schule« bekannt).

657 Vgl. Thormälen 1902, S. 26.

658 Albinmüller 1904, S. 107.

4.1.4 Arbeiten der Schüler Albinmüllers

Da Albinmüller eine praxisbezogene Lehre wichtig war, musste er mit den beim Stellenantritt im Mai 1900 vorgefundenen Ausbildungsmethoden der Schule unzufrieden sein:

»Ich hatte längst erkannt, daß dieser an der Anstalt geübte Schülerdrill aufrecht papierner Basis stand und drang darauf, daß unsere Schule mehr mit dem heimischen Gewerbe und mit der Praxis in Verbindung gebracht werden müsse.«⁶⁵⁹

Er folgte den Forderungen von Karl Groß, dass der Lehrer durch eigene Praxis-tätigkeit die Schüler an diese heranführen solle. Zu diesem Zweck besuchte er mit seiner »Fachklasse für Entwerfen kunstgewerbl[icher] Metallarbeiten« im November 1904 die Fürstlich Stolbergsche Hütte in Ilsenburg, zum »Studium d[er] Entstehung technischer und kunstgewerbl[icher] Eisenguß-Gegenstände in allen Stadien der Entwicklung«⁶⁶⁰. Seit 1903 war Albinmüller hier als künstlerischer Berater tätig, in den Folgejahren führte die Ilsenburger Hütte auch eine Reihe von Schülerarbeiten aus.⁶⁶¹ Für den Auftrag der Dessauer Kunsthalle für ein »Wohn-Esszimmer« und ein »Schlafzimmer« (1903) ließ er seine Schüler die Beleuchtungskörper entwerfen.⁶⁶²

Eine Beschreibung von Albinmüllers Lehrmethoden durch Thormälen kann einem Bericht zu einem Kurs im »freien Flachornament« entnommen werden, der im Sommer 1904 für Lehrer anderer preußischer Kunstgewerbeschulen in Magdeburg durchgeführt wurde:⁶⁶³

659 Albinmüller 2007, S. 124 f.

660 Thormälen 1905, S. 27. Ebenfalls 1904 unternahm Albinmüller zusammen mit dem Lehrer Richard Dorschfeldt und 21 Schülern eine Exkursion nach Hildesheim, um die dortige Architektur zu studieren.

661 Siehe Kapitel 3.6.2 zu Albinmüllers Tätigkeit für die Fürstlich Stolbergsche Hütte, Ilsenburg.

662 Siehe Kapitel 3.2.3.

663 Dieser war ebenfalls auf Muthesius' Wirken zurückzuführen (vgl. Moeller 1982, S. 124) und fand vom 4. Juli bis zum 13. August 1904 statt. Als Lehrende beteiligt waren neben Albinmüller (für Innenräume und Objekte) Hans von Heider (Keramik), Ferdinand Nigg (Buchkunst) und Paul Bürck (Grafik), vgl. Emil Thormälen: »Bericht über den Verlauf und Erfolg des in der Zeit vom 4. Juli bis 13. August d.Js. hier eingerichteten Kurses im freien Flachornament«, 22.08.1904, Stadtarchiv Magdeburg, Rep. 18 (3), K 16, Bd. 12, fol 44–46 [im Folgenden zitiert als: Thormälen 1904a]; Ders. 1905, S. 28. Dem Bericht Thormälens zufolge hatte Bürck mit 20 Wochenstunden den Hauptanteil übernommen, während die anderen je nur acht Wochenstunden unterrichteten, am Kurs nahmen zwölf Personen teil, vgl. Thormälen 1904a, fol. 44. Gern hatte Albinmüller sich der Aufgabe allerdings nicht gewidmet, denn rückblickend urteilte er: »Es war keine sonderlich angenehme Aufgabe.« (Albinmüller 2007, S. 136).

»Er [Albinmüller] lehrte 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 und gab Unterweisung, wie diese Funktionen zum Ausdruck zu bringen sind. Die Motive zu dem Ornament wurden sowohl der Pflanzen-, als auch der Tierwelt entnommen. Jedoch fanden die organischen Gebilde nicht in ihrer Gesamtform Verwendung, sondern es wurden charakteristische Einzelformen, wie sie sich beim Studium der Natur aufdrängen, angewandt.«⁶⁶⁴

Rückblickend erinnerte sich Albinmüller, dass seine Reformvorschläge während seiner Lehrtätigkeit in Magdeburg jedoch nur in begrenztem Maß Fuß gefasst hatten: »Ich wollte die Schüler an Aufgaben der Praxis bilden, fand aber nicht das rechte Verständnis.«⁶⁶⁵ Stattdessen blieben Erfolge auf Ausstellungen und Wettbewerben vorrangiges Ziel der Ausbildung.⁶⁶⁶

Albinmüller sorgte dafür, dass eine Reihe von Schülerarbeiten publiziert wurden, u. a. 1904 begleitend zu seinem Aufsatz im *Kunstgewerbeblatt*. Zumindest für die Gusseisen-Entwürfe hatte er ihnen zudem ein eigenes Signet gegeben, basierend auf seinem Monogramm. Dieses wurde auf den Objekten sichtbar aufgebracht und publiziert [Abb. 97].⁶⁶⁷ Zweifelsohne bedeutete dies eine Wertschätzung der Schülerarbeiten, da Albinmüller mit eigenem Namen dafür stand; allerdings wurde so der Name des Entwerfers selbst unterschlagen. Auch in den Zeitschriften wurden die Schülerarbeiten meist nur unter einem Sammelbegriff als Arbeiten aus der Klasse von Albinmüller präsentiert, selten ist der entwerfende Schüler genannt.



Abb. 97:
Monogramm der »Schule Albin Müller«

664 Thormälen 1904a, fol. 44.

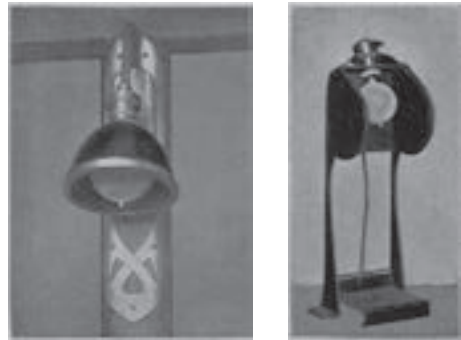
665 Albinmüller 2007, S. 139.

666 Vgl. ebd.

667 Siehe zum Beispiel die Zigarrenlampe, ausgeführt von der Fürstlich Stolbergischen Hütte, Ilsenburg, bei Volbeh 1904b, S. 494, mit dem hier gezeigten Monogramm. Ebd. sind auch Entwürfe Albinmüllers mit seinem eigenen Monogramm abgebildet, ebenfalls in Ilsenburg ausgeführt. Mit dem Schülermonogramm bezeichnet ist auch eine Schale [Abb. 106], vgl. Ulmer 1990, S. 179, Nr. 275.

Die publizierten Schülerarbeiten zeichnen sich durch eine betont sachliche Formensprache aus. Wie bereits in Kapitel 3.2.3 angesprochen, verwendete Albinmüller in seinen 1903 für die Dessauer Kunsthalle entworfenen Zimmereinrichtungen Beleuchtungskörper, die in seiner Klasse entstanden waren [Abb. 98]. Diese charakterisierte ein sehr sparsamer Umgang mit Schmuckformen: Bei der Wandlampe wurde ein linear-geschwungenes Ornament aus der Wandbefestigung entwickelt, auf weiteres Dekor war verzichtet worden. Die Tischlampe wirkte allein durch die Formgebung. Deren an Scheuklappen erinnernde Abschirmung der Glühbirne war anscheinend als Blendschutz gedacht, denn sie waren als Nachttischlampen im Dessauer Schlafzimmer aufgestellt.

Abb. 98:
Schule Albinmüller: Beleuchtungskörper
(1903)



Die Funktion der Räume hatten die Schüler auch bei den Entwürfen der Deckenlampen beachtet [Abb. 42, 44 oben]. Die höhenverstellbare Lampe im Wohnzimmer basierte auf einem breiten, oben ausgestellten Band, das mit einem feinen, gegenstandslosen Linienornament verziert war. Vier Öffnungen nahmen sichtbar die Beleuchtungsmittel auf, weitere waren vermutlich unterhalb des Lampenschirms untergebracht. Ein derart gestalteter Beleuchtungskörper bekundete klar eine für die modernen Errungenschaften der Elektrik offene Einstellung des Bewohners und dürfte zugleich für eine gute, gleichmäßige Ausleuchtung des Raumes gesorgt haben. In der schlichten Formgebung spiegelte die Deckenlampe im Schlafzimmer eine moderne Haltung wider, auch hier war die Raumfunktion beachtet, der enge Fransenbehang dämpfte das Licht.

Die von den Schülern entwickelte Formensprache variierte und zeigte, dass sie sich mit verschiedenen Richtungen des neuen Stils auseinandersetzen. So verwies der Entwurf einer Gartentür mit dem stilisierten Rosenmotiv [Abb. 99] stärker auf Entwürfe Patriz Hubers oder Hans Christiansens, war zugleich aber auch Ornamenten aus den frühen Innenraumentwürfen Albinmüllers nah [vgl. die Sitzpolster auf Abb. 39].

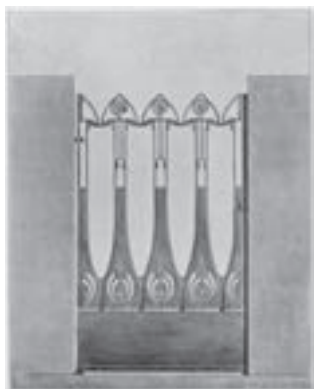


Abb. 99:
Schmidt (Schule Albinmüller): Entwurf zu einer Gartentür
(publiziert 1903)

Für das Gitterwerk der Tür verwendete der Schüler Schmidt ein aus dem Naturvorbild abstrahiertes Ornament, das nach der (oben von Thormälen beschriebenen) Lehrmethode Albinmüllers entwickelt worden war. Ähnliche Prinzipien liegen dem Muster eines Knüpftappichs [Abb. 100] zugrunde, dessen abstrahierte Ornamentik an Blumensträuße erinnerte, ohne jedoch eine allzu realistische Darstellung anzustreben. Das florale, symmetrische Muster ähnelte Albinmüllers eigenen Entwürfen [vgl. z.B. die Noteneinbände Abb. 33].⁶⁶⁸ Zugleich beachtete dieser Entwurf eine Gestaltungsregel, die Albinmüller 1902 anlässlich eines Vortrags im Magdeburger Kunstgewerbevereins geäußert hatte, nämlich »daß bei der Erfindung von Teppichmustern dem Mittelpunkt derselben weniger Betonung beigelegt werden möge.«⁶⁶⁹



Abb. 100:
Schule Albinmüller: Knüpftappich (publiziert 1903),
Ausführung Werkstätten für Deutschen Hausrat
Theophil Müller, Dresden

⁶⁶⁸ Gleiches gilt auch für Polsterbezüge, vgl. Albinmüller 1904, Abb. S. 116.

⁶⁶⁹ Anonym: »Aus der Provinz. Magdeburg, 25. Januar. [...] Kunstgewerbeverein«, in: *Magdeburgische Zeitung*, 26.01.1902, Nr. 46, 2. Beilage.

Ein weiteres Beispiel für die Umsetzung von dreidimensionalen Naturvorbildern in abstrahierte Flachmuster ist der Anhänger in Form eines Schmetterlings, die Tierform ist hier fast auf ein graphisches Symbol reduziert [Abb. 101].

In Albinmüllers Klasse entstanden aber auch Gerätschaften, die auf die Form zurück geführt waren, die ihrerseits strikt der Funktion folgte, wie ein Aschenbecher mit integriertem Streichholzhalter zeigt [Abb. 102]. Ähnlich wie die oben besprochenen Lampenentwürfe wurde hier auf zusätzliches Dekor verzichtet.

Albinmüller vertrat eine die Funktion unterstützende Verwendung von Ornamenten sowie die Bildung von Motiven aus charakteristischen Einzelformen der Tier- und Pflanzenwelt heraus.⁶⁷⁰ Dies ist gut an dem Schreibgerät ablesbar [Abb. 103], bei dem stilisierte Blätter gezielt an den vorderen Kanten des Tintenfass-Behälters eingesetzt wurden, darüber hinaus nur die sichtbaren Nietverbindungen an der Seite in die Gestaltung mit einbezogen waren. Zugleich hob die kantige Formgebung die Biegsamkeit des Metalls hervor, verdeutlichte damit die Materialeigenschaften.

Abb. 101:
Schule Albinmüller: Anhänger (publiziert 1904), Ausführung
Held Nachf., Magdeburg

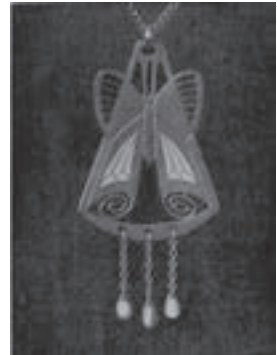


Abb. 102:
Schule Albinmüller: Aschenbecher (publiziert 1904),
Ausführung Böhme & Hennen, Dresden



670 Vgl. Thormälen 1904a, fol. 44.

Anlässlich der Schulausstellung »Die Pflanze in ihrer dekorativen Verwertung«, die 1903 im Leipziger Kunstgewerbemuseum stattfand,⁶⁷¹ lobte der Rezensent für das *Kunstgewerbeblatt*, Albrecht Kurzwelly, den Beitrag der Magdeburger Schule für ihren »frischen und freien Zug«⁶⁷² und sah »eine starke persönliche Note, wie sie sonst nur noch vereinzelt in den Schülerarbeiten anzutreffen war.«⁶⁷³ Diese positive Entwicklung war laut Kurzwelly direkt auf die neuen Lehrkräfte – neben Albinmüller die Lehrer Lang und Bürck – zurückzuführen, auch wenn manchmal der Lehrerstil zu sehr auf die Schüler übergegangen sei. Tatsächlich fallen die hier besprochenen Schülerarbeiten durchaus unterschiedlich aus, wobei die Nähe zu Albinmüllers Formensprache deutlich wird. Allerdings war es ihm auch gelungen, seinen eigenen Grundsatz, auf historistische Formen zu verzichten, zu vermitteln, was Erich Willrich bereits 1903 gelobt hatte.⁶⁷⁴ Zugleich entsprachen die Schülerentwürfe der allgemeinen Entwicklung, die Muthesius für diese Jahre an den Kunstgewerbeschulen feststellte: eine funktionale Gestaltung, die die Gebrauchsfähigkeit in den Vordergrund stellte und weitgehend auf schmückenden Zierrat verzichtete.⁶⁷⁵



Abb. 103:
Schule Albinmüller: Schreibgerät
(publiziert 1904)

671 Vgl. Kunstgewerbe-Museum zu Leipzig (Hrsg.): *Dritte Fachausstellung: Die Pflanze in ihrer dekorativen Verwertung. Februar und März 1903*, Leipzig 1903, insbes. S. 13, 28. In der Aufnahmejury saß neben dem Direktor des Kunstgewerbemuseums, Richard Graul (1862–1944), auch Max Klinger (1857–1920), ebd., S. 2.

672 Albrecht Kurzwelly: »Die Pflanze in ihrer dekorativen Verwertung«. Ausstellung im Leipziger Kunstgewerbemuseum«, in: *Kunstgewerbeblatt* NF 14 (1903), S. 125–136, hier: S. 132.

673 Kurzwelly 1903, S. 132.

674 Vgl. Willrich 1903, S. 273 (Albinmüller sei »eifrig darauf bedacht, sie [die Schüler] zum Bewußtsein ihrer Eigenart und zu selbständigem Schaffen zu führen.«).

675 Vgl. Muthesius 1922, S. 5.

Auffällig in der Reihe der Schülerentwürfe ist ein Teekessel mit Rechaud [Abb. 104], anscheinend war der Schülerentwurf zuerst entstanden, bevor er von Albinmüller weiterverwertet wurde. Erstmals 1902/1903 als ein Entwurf der Schule Albinmüllers publiziert,⁶⁷⁶ führte ihn nur wenig später, um 1903, und leicht abgeändert die Lüdenscheider Metallwarenfabrik Eduard Hueck als Entwurf Albinmüllers aus [Abb. 105].

Der Schülerentwurf wies bereits alle Details des späteren Produktes auf, selbst das Volutenornament an der Halterung für die Wärmequelle schien bereits angelegt. Albinmüllers Gestaltung wirkte in einigen Details ausgefeilter, die Tülle war leicht S-förmig gebogen, während sie beim Vorgänger in einem Bogen nach oben auslief, auch der Henkel war stärker gerundet. Der Entwurf der Schüler wirkte etwas schmaler und das Motiv des Laufenden Hundes am Kannenbauch war gröber, möglicherweise durch eine Fertigung in Handarbeit bedingt. Der Schülerentwurf war im für die Dessauer Kunsthalle entworfenen Wohnzimmer aufgestellt [Abb. 42]. Denkbar ist, dass die Übernahme durch Hueck zusammen mit den Entwürfen geschah, die Albinmüller ursprünglich für die Magdeburger Zinngießerei Behrendsen geschaffen hatte.⁶⁷⁷ Allerdings wurde – anders als bei den Schülerentwürfen für die Fürstlich Stolbergsche Hütte, Ilsenburg – dieser Teekessel mit Rechaud von Hueck mit dem Künstlermonogramm Albinmüllers vertrieben.⁶⁷⁸

676 Vgl. Jessen 1902/1903, Abb. S. 466.

677 Siehe Kapitel 3.6.

678 Vgl. die Exemplare im Bestand des Bröhan-Museums, Berlin (vgl. Kerksenbrock-Krosigk 2001, S. 188, Nr. 168) und des Instituts Mathildenhöhe, Darmstadt (vgl. Ulmer 1990, S. 176, Nr. 263).

4 Die Lehrtätigkeit Albinmüllers in den Jahren 1900 bis 1911



Abb. 104:
Schule Albinmüller: Teekessel (publiziert 1903)



Abb. 105:
Albinmüller: Teekessel mit Rechaud, Modell-
nummer 2021 (um 1903), Höhe gesamt
38 cm, Kupfer, Messing, Holz, Ausführung
Metallwarenfabrik Eduard Hueck, Lüden-
scheid

Einen besonderen Erfolg bedeutete die Teilnahme der Schüler an der III. Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung 1906 in Dresden. Anders als bei bisherigen Veranstaltungen wurden hier von den Schulen erstmals (wie es vorher üblich gewesen war) keine Entwürfe auf Papier, sondern ausschließlich ausgeführte Arbeiten präsentiert.⁶⁷⁹ Die Magdeburger Kunstgewerbeschule stellte ein Direktorenzimmer aus, welches – wie von Karl Groß 1905 gefordert – in Gemeinschaftsarbeit aller Klassen entstanden war. Die Ausstattungselemente wurden in schuleigenen Werkstätten oder von örtlichen Firmen hergestellt.⁶⁸⁰ Das Zimmer, mit städtischen und staatlichen Zuschüssen finanziert, sollte im Anschluss im schon länger geplanten Schulneubau zur Verwendung kommen.⁶⁸¹ Der Katalog zur Ausstellung, selbst ein von den Schülern entworfenes und hergestelltes Ausstellungsstück, verzeichnete 122 Posten, mit Nennung der entwerfenden – und zum Teil auch ausführenden – Schüler, der betreuenden Lehrer und übrigen Herstellern.⁶⁸²

Auf Albinmüllers Klasse für Raumkunst entfiel der Hauptteil der Einrichtung, d.h. die vier Wandaufbauten, ein Ecksofa mit niedrigem Schrank, Tische und Sitzmöbel (die Holzarbeiten in geräucherter Eiche) sowie die Fenstereinteilung.⁶⁸³ Auch hier zeigten die Schüler ganz ähnlich dem Vorbild ihres Lehrers Albinmüller einen sparsamen Einsatz von Ornamenten, nutzten neben der Holzmaserung schmale Profileisten als Schmuckelemente. Die Decke war mit einem dezenten Schmuckelement versehen. Diese Raumkunst an sich strebte keine Überhöhung an und ist eher als ›dekorativ-tektonisch‹ einzuordnen, somit aber auch den oben skizzierten Lehrzielen Albinmüllers angepasst. Seiner Auffassung nach sollten die Schüler der Kunstgewerbeschule keine künstlerisch überhöhten Entwürfe anstreben.

679 Vgl. Ernst Zimmermann: »III. Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung. Der erste Eindruck«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 18 (1906), S. 595–606, hier: S. 605. Vgl. auch Schumann 1906, S. 172.

680 »Das Direktorenzimmer für den Neubau der Kunstgewerbeschule, von den Schülern der Anstalt bis in alle Einzelheiten, teils in selbständigen Wettbewerben, teils unter Leitung der Lehrer entworfen und von den Schülern in den Schulwerkstätten oder soweit zugänglich unter Mitwirkung der Schüler in anderen kunstgewerblichen Werkstätten ausgeführt.«, Katalog der Kunstgewerbeschule 1906, S. 3., Abb. siehe *Kunstgewerbeblatt* NF 17 (1906), S. 174.

681 Vgl. Dobert 1906a, S. 137 (Der städtische Zuschuss betrug laut Dobert 5.000 Mark) und Albinmüller 2007, S. 136.

682 Vgl. Katalog der Kunstgewerbeschule 1906.

683 Vgl. ebd., S. 5 f.

Ebenfalls von Schülern Albinmüllers stammten die Entwürfe (und teilweise auch die Ausführung) der in diesem Raum präsentierten Beleuchtungskörper, der Heizkörperumkleidung, einer Waschorruchtung und eines Kaffee-Service. In Zusammenarbeit mit der Fürstlich Stolbergischen Hütte in Ilsenburg und den Sächsischen Serpentinsteinerwerken in Zöblitz (Firmen, mit denen Albinmüller selbst im Vertragsverhältnis stand) wurden u.a. eine Fruchtschale mit Fröschen [Abb. 106], ein Uhrgehäuse und eine Zigarrenlampe hergestellt.⁶⁸⁴ Die Frösche dieser Fruchtschale wurden in einer ähnlich naturalistischen-humoristischen Form gestaltet, wie sie auch bei einigen Entwürfen Albinmüllers zu finden war [vgl. Abb. 89, 90], und belegen noch einmal die Nähe der Schülerentwürfe zur Formensprache des Lehrers. Zugleich ist sie ein gutes Beispiel für eine harmonische Kombination der unterschiedlichen Farbtöne und Texturen, die auch Albinmüller in mehreren Entwürfen ausgenutzt hat. Dieses Objekt ist auch ein Beispiel für die direkte Übernahme eines Schmuckelementes Albinmüllers [vgl. den Ansatz der Halterung an einem Kerzenleuchter, Abb. 107] durch die Schüler.

Die anderen Klassen der Kunstgewerbeschule ergänzten Einzelmöbel sowie Reliefs, Bronzen, Gemälde, Grafiken, diverses Kleingerät, Steingut-Vasen, Textilien, Wandteppiche, Stoffe, Kissen und Buchkunst.

Paul Schumann hob in seiner Besprechung der Abteilung der Kunstgewerbeschule explizit den Magdeburger Beitrag heraus.⁶⁸⁵ Lob kam ebenso von Gustav E. Pazaurek, für den die Leistung einiger Schulen, zu denen er Magdeburg zählte, »weit das Maß [überstieg]«⁶⁸⁶. Im Anschluss an die Dresdner Ausstellung ging ein Teil der Exponate der Magdeburger Kunstgewerbeschule an das Kunstindustrie-Museum Christiania (heute: Oslo), um dort Vorbild gebend auf die norwegischen Schüler zu wirken.⁶⁸⁷

684 Vgl. ebd., S. 8, 10. Zur Frosch-Schale vgl. auch Ketter 2010a, S. 114. Die Schale wurde in drei verschiedenen Ausführungen angeboten, vgl. ebd., S. 114 f.

685 Vgl. Schumann 1906, S. 174.

686 Pazaurek 1905/1906, S. 240.

687 Vgl. Thormählen 1907, S. 26. Einige Keramik- und Textilarbeiten sowie Buchkunst kamen dort sogar zum Weiterverkauf, vgl. Verzeichnis der verkäuflichen Gegenstände, die in Christiania zur Ausstellung kommen (ohne Datum), Stadtarchiv Magdeburg, Rep. 183 K 16 (Bd. 13), Bl. 17.

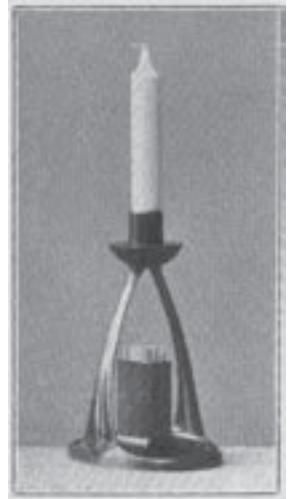
Abb. 106:

Otto Klühe (Schule Albinmüller): Fruchtschale mit Fröschen, Modellnummer 4014 (1906), 38,8 x 25,9 cm, Gusseisen, Serpentinsteine, Ausführung Fürstlich Stolbergische Hütte, Ilsenburg, und Sächsische Serpentinsteingewerkschaft, Zöblitz



Abb. 107:

Leuchter (um 1904), Gusseisen, Ausführung Fürstlich Stolbergische Hütte, Ilsenburg



4.2 Die »Großherzoglichen Lehrateliers für angewandte Kunst« der Darmstädter Künstlerkolonie (1907 bis 1911)

Trotz des Erfolgs auf der III. Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung 1906 in Dresden war Albinmüller unzufrieden mit den Unterrichtsmethoden an der Magdeburger Kunstgewerbeschule und bewarb sich 1906 (erfolglos) um eine Stelle als Lehrer für die neu eingerichtete Schülerinnenabteilung der Kunstgewerbeschule Dresden.⁶⁸⁸ Doch eigentlich wünschte er, so seine Erinnerungen, sich mehr der eigenen Entwurfstätigkeit widmen zu können, und hatte dabei u.a. die Künstlerkolonie auf der Mathildenhöhe in Darmstadt vor Augen:

»Bei solchen Erwägungen dachte ich vergleichsweise oft an die Einrichtung der Darmstädter Künstlerkolonie, die etwas Verlockendes hatte, weil dort die Künstler bei einer Subvention durch den Fürsten vollständig frei schaffen konnten. Doch verband ich damit weder eine Hoffnung, noch tat ich sonst irgend einen Schritt nach dieser Richtung.«⁶⁸⁹

Anfang Juli 1906, so erinnerte sich Albinmüller in seiner Autobiografie, erhielt er jedoch tatsächlich ein Schreiben vom »Kabinett Sr. Königlichen Hoheit des Großherzogs von Hessen und bei Rhein«, und gab es im Wortlaut in seiner Autobiografie wieder:

»Seine Königliche Hoheit hat die Absicht, einige Künstler als Mitglieder der Darmstädter Künstler-Kolonie mit Lehrauftrag an den hier neu zu errichtenden Lehrateliers für angewandte Kunst zu berufen, und es ist die Wahl meines allergnädigsten Herrn unter Anderem auf Sie gefallen.«⁶⁹⁰

Die Idee zu den Lehrateliers ging u.a. auf den Darmstädter Verleger Alexander Koch zurück, der bereits 1899 eine Lehrtätigkeit der Mitglieder angeregt hatte.⁶⁹¹ Anscheinend hatte es auch seit der Gründung der Künstlerkolonie immer wieder Bewerbungen von Schülern gegeben, die in der Kolonie »eine Art höhere

688 Die Abteilung übernahmen ab 1907 Erich Kleinhempel und Margarete Junge. Vgl. Haase 1999, S. 45.

689 Albinmüller 2007, S. 139.

690 Zitiert nach ebd., S. 141.

691 Vgl. Randa 1990, S. 44, 215. In einigen Ateliers wurden auch bereits ab 1899 Mitarbeiter ausgebildet, vgl. Buchholz/Theinert 2007, S. 24.

Schule oder Akademie«⁶⁹² gesehen hatten. Als es im Jahr 1906 notwendig geworden war, neue Mitglieder zu berufen, da nur noch Joseph Maria Olbrich an der Kolonie verblieben war,⁶⁹³ wurde dies durch die Einrichtung eines »Ernst-Ludwig-Fonds« ermöglicht. Als Gegenleistung sollten die neuen Mitglieder in den zu gründenden Lehrateliers unterrichten.⁶⁹⁴ Den zeitgenössischen Äußerungen lässt sich entnehmen, dass man auch hoffte, durch diese einen stärkeren Zusammenhalt unter den Künstlern erreichen und dem starken Individualismus der ersten Jahre entgegenwirken zu können.⁶⁹⁵

Entscheidend für die Berufung Albinmüllers war – wie bereits erwähnt – dessen Erfolg auf der damals gerade seit zwei Monaten laufenden III. Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung in Dresden.⁶⁹⁶ Rückblickend begründete Georg Biermann 1917 die Wahl mit folgenden Worten:

»Nach dem tollkühnen Experimentieren der Anfangsjahre suchte man das starke, selbstsichere Können eines bis zu einem gewissen Grade schon erprobten, aber auch entwicklungsfähigen Meisters, dessen Name und Wirken für das Schicksal der Künstlerkolonie ausschlaggebend werden mußte.«⁶⁹⁷

692 Gustav von Römheld (Einl.): *Künstlerkolonie-Ausstellung. Darmstadt 1914, 16. Mai bis 11. Oktober, Mathildenhöhe, Darmstadt 1914*, S. 13 f.

693 Von der Erstbesetzung hatten bereits Mitte des Jahres 1902 Patriz Huber, Paul Bürck und Hans Christiansen nach Ablauf ihrer Verträge die Gemeinschaft verlassen. Peter Behrens wurde 1903 Direktor der Kunstgewerbeschule in Düsseldorf, Rudolf Bosselt folgte ihm ein Jahr später. Die 1903 nachberufenen Paul Hausteine (1880–1944), Johann Vincenz Cissarz (1873–1942), Daniel Greiner (1872–1943) und das Gründungsmitglied Ludwig Habich (1872–1949) gingen 1905/1906.

694 Vgl. Albinmüller 2007, S. 142. Vgl. Anonym: »Bildungswesen«, in: *Die Werkkunst* 2 (1906/1907), S. 94–95, hier: S. 95 (»[...] die Verwirklichung des Gedankens, der diesen Lehrateliers zugrunde liegt, ist wesentlich dem Geheimen Kabinettsrat Römheld zu danken.«). Wie die Künstlerkolonie selbst waren die »Großherzoglichen Lehrateliers für angewandte Kunst« eine Privatangelegenheit von Ernst Ludwig, vgl. Anonym: »Aus der Werkstatt«, in: *Die Werkkunst* 1 (1905/1906), S. 350–351, hier: S. 351.

695 Vgl. Anonym: »Von der Darmstädter Künstlerkolonie« in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 18 (1906), S. 744; vgl. auch Römheld 1914, S. 14. Keineswegs wurde jedoch die Künstlerkolonie als solche aufgegeben und durch die Lehrateliers ersetzt, wie 1956 bei Ahlers-Hestermann zu lesen war, vgl. Friedrich Ahlers-Hestermann: *Stilwende. Aufbruch der Jugend um 1900*, 2. veränderte Aufl., Berlin 1956 (1941), S. 80. Offiziell aufgelöst wurde die Kolonie erst 1929.

696 Vgl. Paul F. Schmidt: »Die Künstlerkolonie zu Darmstadt«, in: Anonym: *Festschrift zum fünfundzwanzigjährigen Regierungsjubiläum Seiner Königlichen Hoheit des Grossherzogs Ernst Ludwig von Hessen und bei Rhein*, Leipzig 1917, S. 65–86, hier: S. 78 f. Buchholz/Theinert weisen darauf hin, dass auch die Lehrerfahrung für die Neuberufungen ausschlaggebend waren, vgl. Buchholz/Theinert 2007, S. 24, 33.

697 Werke der Darmstädter Ausstellung 1917, o.S. [Vorrede Georg Biermann]. Biermann war »Beirat des Großherzoglichen Kabinetts für Fragen der Kunstpflege«, vgl. Römheld 1914, S. 5.

Dass den Entscheidungsträgern aus Darmstadt gerade Albinmüllers Berufung wichtig war, zeigt der Umstand, dass seinen Forderungen aus den Vertragsverhandlungen stattgegeben und schon am 7. Juli 1906 der Vertrag ausgestellt wurde.⁶⁹⁸ Albinmüller hatte auf einen in Magdeburg in Aussicht gestellten Professorentitel verwiesen, auch sollte der Vertrag ursprünglich nur drei Jahre laufen, ein Umstand, den Albinmüller, zu dem Zeitpunkt in Magdeburg »in lebenslänglich unkündbarer, pensionsberechtigter Staatsstellung«⁶⁹⁹, nicht annehmen konnte. Seine neue Aufgabe übernahm Albinmüller am 1. Oktober 1906, am 9. Januar 1907 erhielt er den Professorentitel.⁷⁰⁰

Aus einem kurzen Bericht in der *Deutschen Kunst und Dekoration* lassen sich die Grundzüge des Lehrprogramms rekonstruieren.⁷⁰¹ Entstehen sollte eine »Kunstschule, [...] mit Lehrwerkstätten«⁷⁰², eine »höhere Lehranstalt«, die nur eine kleine Gruppe sehr begabter Schüler aufnehmen wollte.⁷⁰³ Die Zielsetzung lautete, die »Schüler und Schülerinnen unter Berücksichtigung ihrer Veranlagung und ihrer Ziele heran zu selbständigem Schaffen im Gebiet der angewandten Kunst und der Plastik«⁷⁰⁴ auszubilden. Das Mindestalter betrug 1. Jahre, ein »Nachweis[...] über das erreichte Können«⁷⁰⁵ wurde gefordert, zudem war ein Probekurs von bis zu einem Monat im gewünschten Hauptfach erfolgreich zu absolvieren. Albinmüller übernahm hierbei wie schon an der Magdeburger Kunstgewerbeschule »Raumkunst und Möbel«, der Leipziger Maler Friedrich Wilhelm Kleukens (1878–1956) die »Flächenkunst« (d.h. Grafik und Buchgewerbe,

698 Vgl. Albinmüller 2007, S. 144.

699 Ebd., S. 142.

700 Vgl. Albinmüller 2007, S. 145.

701 Vgl. Anonym: »Das Programm der Großherzoglichen Lehr-Ateliers für angewandte Kunst zu Darmstadt«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 19 (1906/1907), S. 379–382 [im Folgenden zitiert als: Programm der Lehrateliers 1906/1907]. Vgl. auch Eva Huber, Mitarbeit Annette Wolde: »Die Darmstädter Künstlerkolonie: Anspruch und Verwirklichung ihrer künstlerischen Zielsetzung«, in: Bernd Krimmel u.a. (Hrsg.): *Ein Dokument Deutscher Kunst. Darmstadt 1901–1976*, Bd. 5: *Die Stadt der Künstlerkolonie: Darmstadt 1900–1914. Künstlerkolonie Mathildenhöhe, 1899–1914; Die Buchkunst der Darmstädter Künstlerkolonie*, Ausst. Darmstadt (Mathildenhöhe), Darmstadt 1976, S. 56–107, hier: S. 45–47.

702 Anonym: »Kunstschulen – Vermischtes«, in: *Kunstchronik* NF 17 (1906), Sp. 503; Vgl. auch Anonym: »Vermischtes – Anzeigen«, in: *Kunstchronik* NF 17 (1906), Sp. 528.

703 Vgl. Anonym: »Von der Darmstädter Künstler-Kolonie«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 18 (1906), S. 744 (»Die Anstalt ist nur für besonders begabte Schüler und Schülerinnen gedacht; sie wird daher nur eine beschränkte Anzahl von Schülern aufnehmen, die dann wieder auf eine umso bessere Ausbildung rechnen können.«) Die Schüler hatten ein jährliches Honorar von 75 Mark zu entrichten, vgl. Buchholz/Theinert 2007, S. 24.

704 Programm der Lehrateliers 1906/1907, S. 379.

705 Ebd., S. 382.

aber auch Weberei und Wandschmuck), der Münchner Bildhauer Heinrich Jobst (1874–1943) die Plastik sowie der ebenfalls aus München kommende Goldschmied Ernst Riegel (1871–1939) die »Kleinkunst« (d.h. Edelmetallbearbeitung). Kleukens und Riegel waren wie Albinmüller aufgrund ihrer Erfolge auf der Dresdner Kunstgewerbe-Ausstellung 1906 berufen worden.

Ergänzend führte der Darmstädter Maler Adolf Beyer (Lebensdaten unbekannt) Kurse im Aktzeichnen/Zeichnen und Modellieren durch, der Leiter der neugegründeten Darmstädter Manufaktur für Keramik, Jakob Julius Scharvogel (1854–1940), sollte Keramik unterrichten.⁷⁰⁶ Zusätzlich sah man Möglichkeiten mit der Technischen Hochschule Darmstadt zusammenzuarbeiten.⁷⁰⁷ Joseph Maria Olbrich ließ sich von der Lehrtätigkeit mit der Begründung befreien, durch seine zahlreichen Aufträge bereits ausgelastet zu sein.⁷⁰⁸

Während das Hauptfach frei gewählt werden konnte, mussten die Hilfsfächer (»Zeichnen und Modellieren nach dem lebenden Modell«) von allen belegt werden.⁷⁰⁹ Albinmüller erinnerte sich, dass er hier weniger an Vorgaben seitens der Schule gebunden war: »Die wenigen Schüler bzw. Schülerinnen [...] machten mir keine besondere Mühe, da ich die Korrekturen ihrer selbständigen Arbeiten ganz nach Belieben erteilen konnte.«⁷¹⁰ Die Klassenstärke wurde bewusst klein gehalten und die Unterweisung geschah in Form von Atelierunterricht: »Um eine individuelle Behandlung der Schüler zu ermöglichen, sowie auch wegen der Beschränktheit der verfügbaren Räume sollte keiner der Lehrer mehr als fünf bis sieben Schüler annehmen.«⁷¹¹ Wenn Römheld dabei 1914 rückblickend von »Künstlermeistern«⁷¹² sprach, die »eine freie Schülerschaft«⁷¹³ unterrichteten, wird deutlich, dass die Darmstädter Lehrateliers eher eine exklusive Einrichtung für wenige Begabte waren, im Gegensatz zur Magdeburger Kunstgewerbe- und Handwerkerschule, die gezielt für das lokale Gewerbe ausbildete und vor allem Handwerker aufnahm.

706 Vgl. Anonym: »Vermischtes – Anzeigen«, in: *Kunstchronik* NF 17 (1906), Sp. 528.

707 Vgl. Victor Zobel: »Kunstgewerbliche Rundschau. Von der Darmstädter Künstler-Kolonie«, in: *Kunstgewerbeblatt* 17 (1905/1906), S. 243–244, hier: S. 244.

708 Vgl. Anonym: »Von der Darmstädter Künstler-Kolonie«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 18 (1906), S. 744.

709 Vgl. Programm der Lehrateliers 1906/1907, S. 379–382.

710 Albinmüller 2007, S. 144.

711 Römheld 1914, S. 14.

712 Ebd.

713 Ebd.

Bislang gibt es kaum Hinweise auf Arbeiten von Albinmüllers Darmstädter Schülern. Erfolgreich vertreten waren die Lehrateliers zumindest »mit einem vortrefflichen Raum [...], an dem alle Lehrgruppen beteiligt waren«⁷¹⁴ auf der »Hessischen Landesausstellung für freie und angewandte Kunst«, die 1908 von der Künstlerkolonie veranstaltet wurde.

Das eigentliche Raumkonzept war durch einen Wettbewerb bestimmt worden, den ein Mitarbeiter Albinmüllers, Arthur Halbach (Lebensdaten unbekannt), für sich entscheiden konnte.⁷¹⁵ Hierfür schufen Albinmüllers Schüler die Raumgestaltung und entwarfen die Marmor- und Stuckarbeiten sowie die Möbel samt Möbelbezug.⁷¹⁶ Die Herstellung der Möbel hatte die Darmstädter Hofmöbelfabrik J. Glückert übernommen. Die Schülerentwürfe bezeugen eine deutliche Verwandtschaft zur neuen Formensprache Albinmüllers, die dieser 1908 auf derselben Ausstellung präsentierte: voluminösere Formen der Polstermöbel, kompakte Wandschränke mit aufwändigeren Einlegearbeiten, eine feinteiligere Wand- und Deckengestaltung.

Die Klasse von Kleukens war für Wand- und Deckenmalereien, Behänge, die Gestaltung der Fensterverglasung und den Bodenteppich zuständig. Letzterer wurde von der Wurzener Teppich- und Velours-Fabriken AG hergestellt, die auch Entwürfe Albinmüllers umsetzte.⁷¹⁷ Ein Zierbrunnen und eine Apsis mit Karyatiden wurden nach Vorgaben der Klasse von Jobst ausgeführt, die Schüler von Riegel stellten Metallarbeiten aus. Otto Schulze bezeichnete den Raum in seiner Besprechung als »ausgezeichnete Leistung«⁷¹⁸ und fuhr fort: »Trotz der vielen Mitarbeiter und Ausführenden spricht uns hier eine große Geschlossenheit und Harmonie an, deren Einzelwerke, zum Teil von hohem Können zeugend, uns viel zu sagen haben.«⁷¹⁹ Für Schulze war damit »überzeugend dargetan«⁷²⁰, dass die Lehrateliers ihre Berechtigung hatten. Bislang sind keine weiteren Werke von Albinmüllers Darmstädter Schülern bekannt.

714 Ebd.

715 Vgl. Otto Schulze: »Hessische Landes-Ausstellung für freie und angewandte Kunst. Darmstadt 1908. Raumkunst II«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 23 (1908), S. 121–132, hier: 126 f., Abb. siehe ebd. [im Folgenden zitiert als: Schulze 1908b].

716 Vgl. hierzu und zum Folgenden: *Illustrierter Katalog 1908*, S. 36.

717 Siehe Kapitel 5.4.1.

718 Schulze 1908b, S. 126.

719 Ebd., S. 127.

720 Ebd.

Die Lehrateliers existierten nur kurze Zeit, bereits 1910, im dritten Jahr des Bestehens, ging die Schülerzahl spürbar zurück.⁷²¹ Albinmüller zufolge lag dies auch am mangelhaften Lehrkonzept:

»Es fehlten für einen regelrechten Unterricht die nötigen Begleitfächer und Lehrmittel. Die Schüler und Schülerinnen kamen außerdem nur auf kurze Zeit mit der Absicht, zu ihrer Empfehlung ein Zeugnis der Künstlerkolonie zu bekommen.«⁷²²

Laut Römheld war schließlich der Wunsch ausschlaggebend, den Fokus wieder auf die eigentliche Entwurfstätigkeit der Künstlerkolonie-Mitglieder zu verlegen, wofür man gern die freiwerdenden Räumlichkeiten als weitere »Künstlerateliers« nutzen wollte.⁷²³ Daher wurden die Lehrateliers im Frühjahr 1911 geschlossen, eigener Erinnerung zufolge hatte Albinmüller dem Großherzog explizit dazu geraten.⁷²⁴

Indirekt waren die Lehrateliers Vorläufer der 1947 gegründeten »Lehrwerkstätten für Bildende Kunst – Künstlerkolonie Darmstadt«, 1950 in »Werkkunstschule« umbenannt. Anfang der 1970er Jahre wurde diese in den Fachbereich Gestaltung der Fachhochschule Darmstadt, heute »Hochschule Darmstadt, University of Applied Sciences (h_da)«, eingegliedert.⁷²⁵

721 Vgl. Römheld 1914, S. 14.

722 Albinmüller 2007, S. 165.

723 Vgl. Ulmer 1990, S. 121. Siehe auch: Römheld 1914, S. 14. (»Die Richtigkeit dieser Erwägung hat sich vollauf bestätigt, und so war denn die an sich bedauerliche Schließung der Lehrstätten doch die Voraussetzung für den kräftigen Aufschwung der Kolonie in den letzten Jahren.«). Im »Stadtlexikon Darmstadt« ist falsch angegeben, die Kurse wären erst mit Beginn des Ersten Weltkriegs eingestellt worden, vgl. Peter Engels: »Werkkunstschule«, in: Historischer Verein für Hessen (Hrsg.): *Stadtlexikon Darmstadt*, Stuttgart 2006, S. 982 f., hier S. 982.

724 Vgl. Albinmüller 2007, S. 165.

725 Vgl. Engels 2006, S. 982 f. Laut Engels wurden die Lehrateliers 1919 im Ateliergebäude wieder eröffnet, vgl. ebd. Vgl. aber auch die Angaben auf der Homepage der h_da (<https://www.h-da.de/hochschule/geschichte-der-h-da/>; 01.05.2014), demzufolge 1919 eine Kunstgewerbeschule gegründet (»Existenz nicht eindeutig belegt!«) und 1923 geschlossen wurde.

4.3 Fazit

Albinmüllers Lehrmethoden und -ziele standen im Einklang mit den Forderungen, die Vertreter der Jugendstilbewegung wie Karl Scheffler und Karl Groß an den kunstgewerblichen Unterricht stellten, d.h. eine Heranführung an die tatsächlichen Herstellungsbedingungen sowie eine zweck- und materialgerichtete Gestaltung. So ermöglichte Albinmüller es u.a., dass die Fürstlich Stolbergsche Hütte, Ilsenburg, mit der er selbst seit 1903 in Vertrag stand, Entwürfe seiner Schüler ausführte. Für diese Objekte hatte er den Schülern ein Monogramm (basierend auf seinem eigenen) gegeben, was als besondere Wertschätzung zu deuten ist. Allerdings sprach er sich auch für eine klare Aufgabentrennung zwischen Handwerkern, Zeichnern und Künstler-Entwerfern aus.

Die hier besprochenen Objekte der Magdeburger Schüler spiegeln deutlich Albinmüllers eigene Vorlieben in der Gestaltung wider: orientiert am Gebrauchszweck und auf das Material abgestimmt, mit gezieltem Einsatz von Zierelementen, doch ohne historische Zutaten. Dass es dabei mitunter zu eng verwandten Entwurfslösungen kam, darf nicht verwundern – die Orientierung am Lehrerstil (in gewissem Rahmen) ist nicht ungewöhnlich. Allerdings scheint Albinmüller auch einen von den Schülern entworfenen Teekessel mit Rechaud in seine Entwürfe für die Metallwarenfabrik Eduard Hueck, Lüdenscheid, übernommen zu haben.

Mit dem Fach der »Raumkunst« lehrte Albinmüller ab 1904 an der Magdeburger Kunstgewerbeschule und 1907 bis 1911 an den Großherzoglichen Lehrateliers in Darmstadt die wichtigste Gattung der Jugendstilbewegung. Die von seinen Schülern geschaffenen Räume, gezeigt auf der III. Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung 1906 und der Hessischen Landesausstellung für freie und angewandte Kunst 1908, erhielten sehr positive Resonanz.

Als um 1910 in Magdeburg ein Nachfolger für den scheidenden Direktor Thormälen gesucht wurde, sprach man Albinmüller an, dieser entschied jedoch in Darmstadt an der Künstlerkolonie zu bleiben. Sein Wirken dort – als Raumkünstler und Entwerfer für Gebrauchsgerät – wird im folgenden Kapitel eingehender beleuchtet.

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

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

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

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

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

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

726 Albinmüller 2007, S. 144.

727 Ebd., S. 145.

728 Ebd., S. 144 f.

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

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

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

730 Siehe zum Sanatorium Kapitel 6.

731 Vgl. Gräfe 2010a ausführlich zur Architektur Albinmüllers.

732 Albinmüller 2007, S. 165.

5.1 Neuausrichtung der Reformbewegung: Neoklassizismus

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

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

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

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

734 Ebd., S. 358.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

741 Albinmüller 1909, S. 14.

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

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

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



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



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



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

5.2 Raumkunst der Jahre 1908 bis 1910

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

5.2.1 Die Hessische Landesausstellung für freie und angewandte Kunst 1908

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

745 Albinmüller 1909, S. 15.

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

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

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



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

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

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

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

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

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

751 Vgl. Illustrierter Katalog 1908, S. 64.

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

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

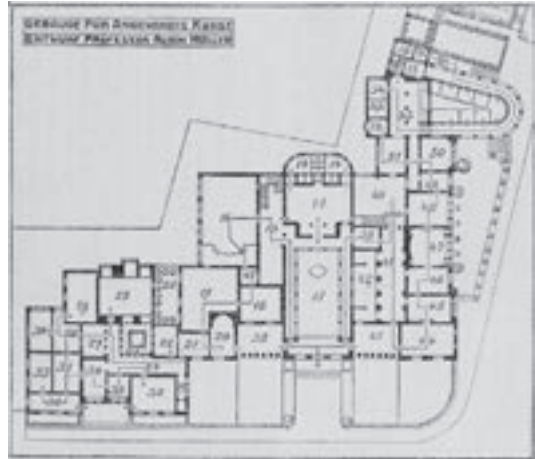


Abb. 113:
Hessische Landesausstellung 1908, Gebäude für angewandte Kunst, Grundriss Obergeschoss; Legende zu den Räumen Albinmüllers: 61: Ankleidezimmer, 62: Schlafzimmer, 63: Badezimmer, 80: Vorraum, 81: Speisezimmer, 82: Empfangsraum



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

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

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

754 Siehe dazu ausführlicher hier Kapitel 5.4.

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

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

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

755 Illustrierter Katalog, S. 33.

756 Siehe auch hier Kapitel 5.4.1.

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

758 Albinmüller 2007, S. 148 f.

759 Vgl. Schulze 1908a, S. 353–379.

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

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

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

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



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



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

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

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

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

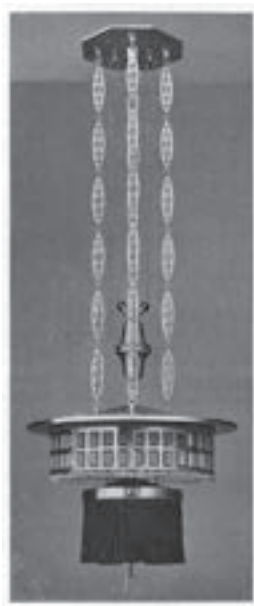


Abb. 116:
Albinmüller: Deckenleuchte im Herrenzimmer, Ausführung Gas-
apparat und Gusswerk Mainz (Hessische Landesausstellung
für freie und angewandte Kunst 1908)

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

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

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

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



763 Vgl. ebd., S. 47.

764 Vgl. ebd.



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

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

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

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

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

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

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



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



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

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



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



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

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

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



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



767 Becker 1911, S. 277 f.

768 Vgl. Ulmer 1990, S. XLI.

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

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

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

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

769 Vgl. Schulze 1908a, S. 357.

770 Ebd.

771 Vgl. Illustrierter Katalog 1908, S. 55.

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



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



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

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



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

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

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

773 Ulmer 1990, S. XLI.

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

775 Ebd., S. 369.

776 Ebd., S. 353.

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

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

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

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

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

778 Vgl. ebd.

779 Ulmer 1990, S. XLIV.

780 Schölermann 1910, S. 182.

781 Vgl. Albinmüller 2007, S. 149.

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

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

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

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

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

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

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

785 Vgl. ebd., S. 146.

786 Vgl. ebd., S. 161.

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

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

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

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

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

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

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

790 Breuer 1910a, S. 122.

791 Vgl. Ebd.



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



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

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

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

792 Vgl. ebd., S. 122 f.

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

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

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



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



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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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



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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

⁷⁹⁷ Leipheimer 1911, S. 75.

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

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

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



5.2.3 Die Weltausstellung in Brüssel 1910

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

807 Ebd.

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

809 Vgl. Gräfe 1999, S. 195.

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

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

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

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

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

814 Rosenbaum 1911, S. 134.

815 Siehe Kapitel 5.4.3.

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

817 Vgl. Stoffers 1910, S. 18.

5.3 Raumkunst auf der Künstlerkolonie-Ausstellung 1914

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

822 Vgl. Römheld 1914, S. 38–42.

5.3.1 Die Musterwohnungen in den Miethäusern

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

Begonnen hatte er die Planungen, eigenen Aussagen zufolge, bereits im Anschluss an die Hessische Landesausstellung 1908.⁸²⁵ Deren temporäre Bauten nach seinen Entwürfen, die nordöstlich einen Abschluss der Mathildenhöhe gebildet und diese zugleich gegen die dahinter liegenden Fabrikgebäude abgeschirmt hatten, waren wieder abgerissen worden. Albinmüllers Ziel war es nun, hier eine dauerhafte architektonische Lösung zu verwirklichen. Dafür sah er eine Reihenbebauung mit Miethäusern vor [Abb. 139], um eine optische »Schutzmauer«⁸²⁶ (so Paul F. Schmidt 1914) zu bilden und – wie Gräfe bereits betont hat – auch im übertragenen Sinne die allgemeine fortschreitende Industrialisierung auszublenden.⁸²⁷

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



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

824 Ebd., S. 165.

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

826 Schmidt 1913/1914, S. 494.

827 Vgl. Gräfe 2010a, S. 114.

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

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

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

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

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

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

831 Vgl. Ulmer 1990, S. L.

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

833 Vgl. ebd., S. 10.

834 Ebd., S. 28.

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

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

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

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

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

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

835 Albinmüller 2007, S. 170.

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

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

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

839 Vgl. ebd., S. 220.

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

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

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

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



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

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

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

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

844 Vgl. ebd., S. 220.

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



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

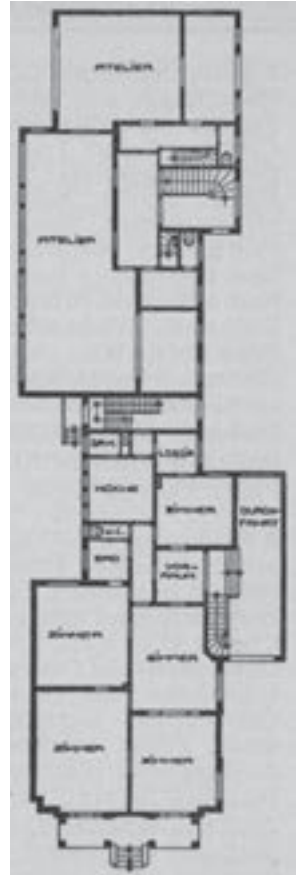


Abb. 142:
Miethäusergruppe am Olbrichweg: Grundriss
von Haus Nr. 12 (1914)



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



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

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

845 Koch 1914, S. 271.

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

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



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



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

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



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

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

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

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

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

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

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



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



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



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

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

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

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

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

847 Siehe Kapitel 5.4.3.

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

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



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





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



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

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

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

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

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

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



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

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

850 Koch 1914, S. 271.

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

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

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

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

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

853 Vgl. ebd., S. 21.

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

855 Albinmüller 2007, S. 169.

856 Vgl. Albinmüller 1921; Ders. 1930a.

5.3.2 Das Zerlegbare Ferienhaus

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

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

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

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

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

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

860 Vgl. Römheld 1914, S. 35.

861 Siehe Kapitel 6.2.3.

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

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

864 Gräfe 2010a, S. 116.

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

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

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

865 Vgl. zur Grundfläche ebd.

866 Vgl. Koch 1914, S. 256.

867 Vgl. Albinmüller 1921, S. 15.

868 Vgl. Albinmüller 1921, S. 15.

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



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



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



5.3.3 Der Musiksaal für den Großherzog

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



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

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

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

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

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

871 Vgl. ebd., S. 311–330.

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

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

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

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



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

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

874 Vgl. Koch 1914, S. 260.

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

876 Vgl. Tücks 2005, S. 321, 326 f.



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

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

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

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

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

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

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

Abb. 161:

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



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

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

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

882 Schmidt 1913/1914, S. 490.

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

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

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

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

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

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

884 Vgl. Tücks 2005, S. 314.

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

886 Vgl. ebd., S. 329.

887 Vgl. Werke der Darmstädter Ausstellung 1917.

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

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

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

Der Deutsche Werkbund zielte zwar nicht primär auf eine neue Regelbildung zur ästhetischen Gestaltung, doch seine Aktivitäten trugen entscheidend zur Herausbildung einer progressiven Formgebung bei. Die erste große umfassende Leistungsschau veranstaltete der Werkbund im Jahr 1914 in Köln, parallel zur Künstlerkolonie-Ausstellung auf der Mathildenhöhe in Darmstadt. Albinmüller war 1908⁸⁹⁰ dem Werkbund beigetreten und widmete sich bis zum Ersten Weltkrieg einer intensiven Entwurfstätigkeit im Bereich von Gebrauchsgerät und Materialien zur Raumausstattung, wie Bodenbeläge und Tapeten.

888 Siehe Kapitel 3.6.2.

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

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

5.4.1 Flachmuster: Abgepasste Ware und Rapportmuster

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

Linoleum und Lincrusta

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

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

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

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

893 Warlich 1908, S. XIII.

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

Die Delmenhorster Linoleumfabrik (Anker-Marke) war früh dem Deutschen Werkbund beigetreten. Schon seit 1905 bestand eine enge Zusammenarbeit mit Peter Behrens, der nicht nur Muster entwarf, sondern – ähnlich wie ab 1907 für die AEG, Berlin – Ausstellungsgebäude und Drucksachen gestaltete. Neben Behrens schufen u.a. Riemerschmid, Hoffmann und Paul Entwürfe für die Fabrik. Bereits zum Jahresanfang 1906⁸⁹⁵ hatte auch Albinmüller mit der Delmenhorster Linoleumfabrik einen Vertrag abgeschlossen: über »eine beschränkte Anzahl von Linoleum- und Linkrusta-Entwürfen [...], mit denen die Firma die allerbesten Erfolge hatte«⁸⁹⁶, die Zusammenarbeit dauerte bis 1915/16.⁸⁹⁷ Mit dem Direktor der Linoleumfabrik, Gustav Gericke (1864–1935), war Albinmüller bald freundschaftlich verbunden. Zusammen unternahmen sie 1909 eine Italienreise, auch ließ Gericke sein privates Speisezimmer von Albinmüller ausstatten (u.a. mit dessen Linoleum- und Linkrusta-Entwürfen).⁸⁹⁸ Leider ist das Archivmaterial der Delmenhorster Linoleumfabrik nicht erhalten, so dass nur schwer der Umfang seiner Beteiligung geschätzt werden kann.⁸⁹⁹

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

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

895 Vgl. Aschenbeck 2000, S. 154.

896 Albinmüller 2007, S. 134.

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

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

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

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

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



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



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

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

902 Siehe Kapitel 6.3.2.

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

Abb. 163:

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



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

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

905 Ebd.

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

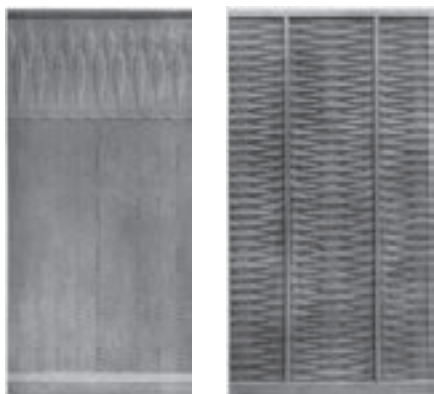


Abb. 164:
Albinmüller: Lincrusta-Wandbekleidung,
(links) unbek. Musternummer und (rechts)
Musternummer 577 (publiziert 1906/1907),
Ausführung Delmenhorster Linoleumfabrik
(Anker-Marke)

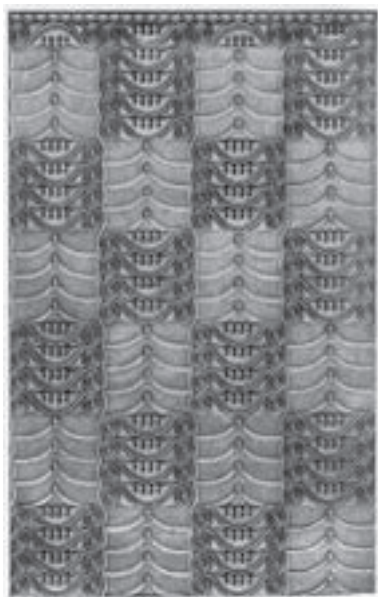


Abb. 165:
Albinmüller: Lincrusta-Wandbekleidung, unbek.
Musternummer (publiziert 1910), Ausführung
Delmenhorster Linoleumfabrik (Anker-Marke)

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

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

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

Pseudopilaster aus übereinander gereihten Schmuckmotiven verwandte Albinmüller wie oben erwähnt allerdings bereits seit 1906.⁹⁰⁹

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



907 Siehe Kapitel 6.3.2.

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

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

Tapeten

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

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

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



Abb. 167:
Albinmüller: Tapetenmuster (publiziert 1917)

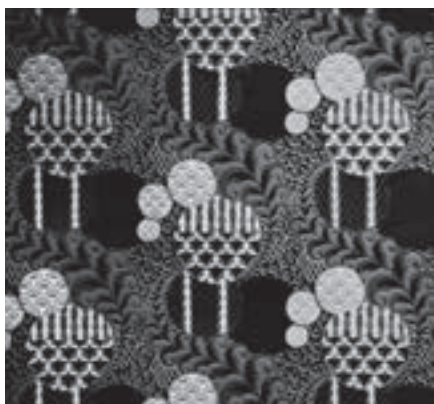


Abb. 168:
Albinmüller: Tapetenmuster (publiziert 1917)

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

Teppiche

Für das 1910 in Brüssel ausgezeichnete Speisezimmer ließ Albinmüller den Teppich [Abb. 170] von der Wurzener Teppich- und Veloursfabriken AG herstellen,⁹¹¹ die auch Entwürfe von Olbrich, Riemerschmid (ebenfalls für die Brüsseler Weltausstellung 1910), Friedrich Adler⁹¹² und Behrens⁹¹³ ausführte. Die Firma ging zurück auf eine Wollstaubfabrik, die der Tapetenfabrikant Friedrich August Schütz (1808–1887) 1856 in Wurzen gegründet hatte, um in der Herstellung von Velourstapeten unabhängig von Importen zu werden. 1883 erfolgte die Umbenennung in »Wurzener Teppich- und Veloursfabriken AG«.⁹¹⁴ Um 1900 sah man auch hier in der neuen Formensprache des Jugendstils die Chance, den Umsatz zu beleben, und bemühte sich aktiv um neue Entwürfe. So war 1902 ein Wettbewerb hierfür ausgeschrieben, der u. a. von Theodor Volbehrr, Direktor des Städtischen Museums Magdeburg, juriiert wurde, und dessen 1. Preis an das Gestalterehepaar Rudolf (1873–1948) und Fia Wille (1868–1920) ging.⁹¹⁵ 1904 erhielten die Produkte der Wurzener Teppich- und Veloursfabriken AG einen Grand Prix auf der Weltausstellung in St. Louis.⁹¹⁶

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

919 Vgl. Breuer 1910b, S. 396.

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

Abb. 169:

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



Abb. 170:

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

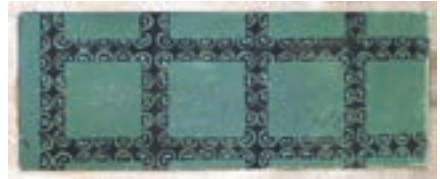
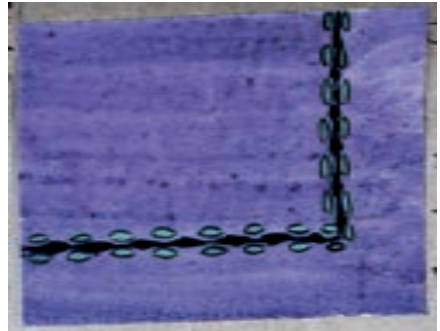


Abb. 171:

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



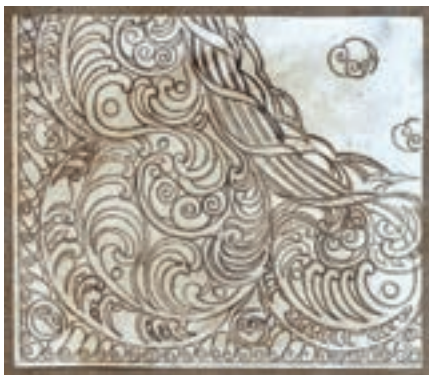


Abb. 172:
Albinmüller: Entwurf für einen Tournay-
Teppich, Musternummer 1787 (1915),
Ausführung Wurzener Teppich- und
Veloursfabriken AG (bereits 1913 aufgelegt
als Modellnummer 8653 für einen
Smyrna-Teppich) – Musterstreifen und
Gesamtansicht



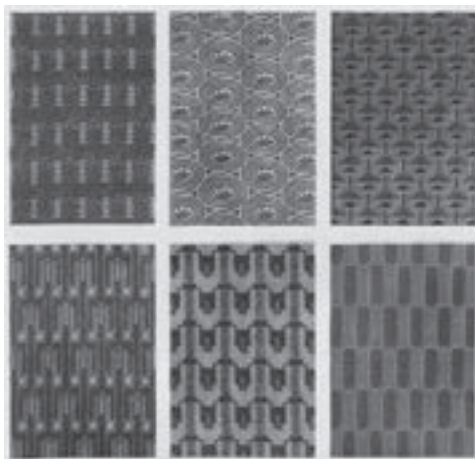
Abb. 173:
Albinmüller: Entwurf für ein Teppichmuster
zur Ausführung in Smyrna-Technik, Muster-
nummer 8341, zwei Farbvarianten (1913),
Ausführung Wurzener Teppich- und
Veloursfabriken AG

Bezugstoffe, Tischwäsche und weitere Textilien

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

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

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



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

922 Ebd.

923 Siehe hier Kapitel 3.5.2.

924 P. Schulze 1907, S. 107.

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

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

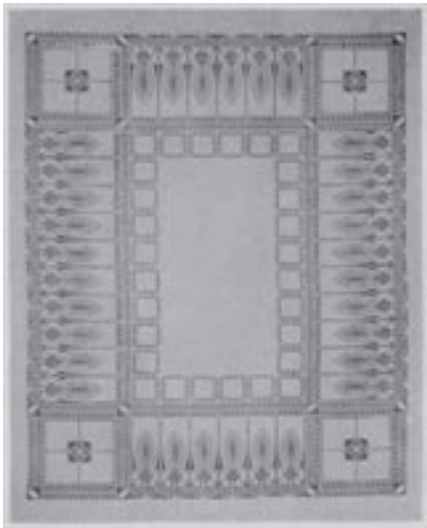
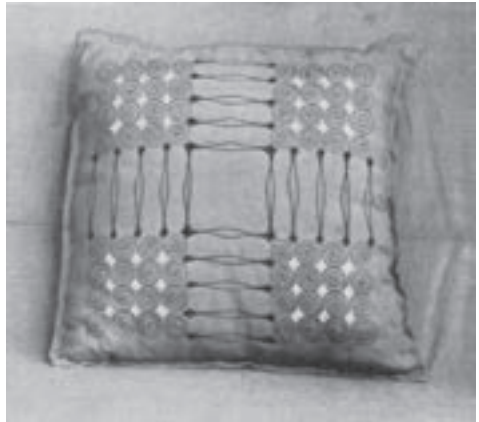


Abb. 175:
Albinmüller: Bedruckte Tischdecke (publiziert 1911), Ausführung Glaser Nachf., Penig i.S.

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

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

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



5.4.2 Westerwälder Steinzeug

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

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

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

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

928 Albinmüller 2007, S. 157.

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

935 Vgl. Kessler 1910, S. 258 f.

936 Vgl. Pazaurek 1911.

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

938 Schimanski/Engelmann 2011, S. 77.

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

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

941 Erlebach/Schimanski 1987, S. 15.

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

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

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

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



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

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

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

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

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

945 Vgl. Pazaurek 1911, S. 177.

946 Ebd., S. 182.

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

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



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

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

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

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

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

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

948 Pazaurek 1911, S. 182.

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

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

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

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

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

954 Leipheimer 1911, S. 83.

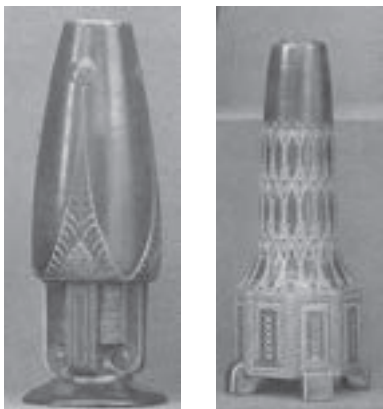


Abb. 180:
Albinmüller: Vasen, Modellnummern (links) 2225
und (rechts) 2227 (1911), Steinzeug, Ausführung
Reinhold Merkelbach, Grenzhausen



Abb. 181:
Albinmüller: (oben) Bowle (1911), Steinzeug,
Ausführung A. J. Thewald, Höhr; (unten)
Bowle, Modellnummer 1599 (1910), Höhe
33,8 cm, salzglasiertes Steinzeug, kobalt-
blaues Dekor, Ausführung Simon Peter Gerz I
GmbH, Höhr



Abb. 182:

Albinmüller: Tabakstopf, Modellnummer 3166 (1912), Höhe 18,8 cm, Feinsteinzeug, salzglasig, kobaltblaues Dekor, Ausführung Reinhold Merkelbach, Grenzhausen



Abb. 183:

Albinmüller: Glasierte Tongefäße (publiziert 1911), Ausführung Reinhold Merkelbach, Grenzhausen



Abb. 184:

Albinmüller: Kassette mit emaillierter Vorderseite (1908), 16,3 x 22,3 x 14 cm, Gusseisen, Email, Holz, Ausführung Fürstlich Stolbergsche Hütte, Ilsenburg



Die Zusammenarbeit mit der Westerwälder Steinzeugindustrie schien bereits 1912 beendet worden zu sein.⁹⁵⁵ Erlebach/Schimanski bewerten seine Entwürfe als »typisch für das Material Steinzeug und qualitativ der besten Jugendstilkunst ebenbürtig«⁹⁵⁶ – damit denen von Riemerschmid und Wynand gleichgestellt. Auch sei laut Dry-von Zezschwitz durchaus ein Einfluss auf die firmeneigenen Entwürfe nachweisbar.⁹⁵⁷

5.4.3 Edlere Materialien

Die Tendenz zu edleren Materialien und einer stärkeren Betonung handwerklicher Kunstfertigkeiten, die den Neoklassizismus kennzeichnete, führte im Bereich des Gebrauchsgeräts in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg zur Entwicklung eines ›reichen Stils‹. Charakteristisch hierfür war neben der Verwendung von Edelhölzern und -metallen der Gebrauch von Elfenbein und Schmuck- bzw. Edelsteinen. Die neue Neigung hin zu Verzierung und verspielteren Elementen wirkte sich auch auf Materialien aus, für die Albinmüller bereits seit Längerem Entwürfe entwickelte, wie es die Schmuckkassette aus Gusseisen von 1908 zeigt, die mit einem kleinteiligen emaillierten Bildmotiv versehen war [Abb. 184].

Eine ganz aus stereometrischen Formen aufgebaute Tischuhr aus Serpentinstein, ebenfalls 1908 entstanden, verzierte Albinmüller mit kleinen Schmucksteinen [Abb. 185].



Abb. 185:
Albinmüller: Tischuhr (um 1908),
Serpentinstein, Ausführung Sächsische
Serpentinstein-Gesellschaft, Zöblitz

955 Vgl. Schimanski/Engelmann 2011, S. 77.

956 Erlebach/Schimanski 1987, S. 16.

957 Vgl. zum Einfluss auf Werksentwürfe Dry-von Zezschwitz 1993, S. 89.

Silber und Elfenbein

Dem gegenwärtig bekannten Abbildungsmaterial nach zu urteilen, wurden die meisten Entwürfe Albinmüllers im Bereich des Silbergeräts von der Silberwarenfabrik Koch & Bergfeld, Hemelingen bei Bremen, ausgeführt. Der Kontakt zu dieser Firma war wohl über die Lüdenscheider Zinnproduzenten zustande gekommen, für die Albinmüller in seiner Magdeburger Zeit eine Reihe von Entwürfen gefertigt hatte.⁹⁵⁸ Von Koch & Bergfeld zeigte Albinmüller auf der Weltausstellung in Brüssel zwei Kaffee- und Tee-Service [Abb. 186], die beide durch einen wohlüberlegten dezenten Umgang mit Zierformen auffielen.

Das auf der Abbildung hier oben gezeigte Service wirkte durch seine lotrechte Wandung und die ungewöhnliche vierpassförmige Standfläche. Die Tüllen waren im Querschnitt viereckig ausgeformt. Die Kanten der Wandung waren mit schmalen Perlschnüren zusätzlich betont, die Kugelknäufe sind bei einem erhaltenen Exemplar aus grünem Aventurin gefertigt.⁹⁵⁹ Das hier unten abgebildete Service wies eine runde Standfläche und eine bauchige Form auf, die am Übergang zum oberen Korpus durch einen Knick akzentuiert war. Ein sehr feines, zierliches Dekor betonte sowohl diesen Knick als auch die Gefäßmündungen: an Bauch und Deckelrand ein Wellenband, in dessen Täler kleine Ovale eingeschrieben waren, und am Hals der Gefäße ein schmaler Fries aus Ovalen. Die Deckelknäufe bestanden hier aus Elfenbein. Beide Gefäße wiesen eckig geformte Henkel auf, die mit Isolierscheiben aus Elfenbein versehen waren.

Verzierungen mit (Halb-)Edelsteinen fanden sich auch auf einigen der anderen Silbergegenstände, die Albinmüller für Koch & Bergfeld entwarf, darunter Leuchter, Fruchtschalen und mehrere Bowlengefäße.⁹⁶⁰ Hierbei griff Albinmüller Formideen auf, die er für andere Materialien verwendete, wie die Volutenfüße und die zierlichen Henkel, die sich sowohl an einer Silberbowle [Abb. 187] als auch bei einem Entwurf für eine Bowle aus Steinzeug finden [Abb. 181 unten].⁹⁶¹

958 Vgl. Albinmüller 2007, S. 133. Siehe hier Kapitel 3.6. Die Firma war 1829 in Bremen gegründet worden.

959 Vgl. Karl H. Bröhan (Hrsg.): *Metallkunst*, Berlin 1990 (Bestandskataloge des Bröhan-Museums 4), S. 350.

960 Vgl. *Die Goldschmiedekunst* 31 (1910), Abb. S. 354–359 (Besteck, Bowle, zwei Kaffee- und Tee-Service, zwei Blumen-/Fruchtschalen); 32 (1911), Abb. S. 6 (Pokal); 33 (1912), Abb. S. 515–517 (Blumenschale und Kerzenleuchter, zwei Bowlen); Vgl. auch Reinhard W. Sängler: *Das deutsche Silber-Besteck (1805–1918). Biedermeier–Historismus – Jugendstil. Firmen, Techniken, Designer und Dekore*, Stuttgart 1991, S. 168, Nr. 46 (Besteck Muster-Nummern 61800 und 396, Entwurf 1910).

961 Vgl. Ulmer 1990, S. 165, Nr. 238 (Bowle, um 1910). Zuschreibung der Ausführung der Silberbowle laut W.R.: »Zu unseren Abbildungen«, in: *Die Goldschmiedekunst* 33 (1912), S. 514, die Bowle ist ebd. abgebildet, S. 517.



Abb. 186:
Albinmüller: Zwei Kaffee- und
Tee-Service (1910), Silber,
Ausführung Silberwarenfabrik
Koch & Bergfeld, Hemelingen
bei Bremen



Abb. 187:
Albinmüller: Bowle (publiziert 1912), Silber vergoldet,
Ausführung Silberwarenfabrik
Koch & Bergfeld,
Hemelingen bei Bremen



Abb. 188:
Albinmüller: Silberne Tafelgarnitur
(publiziert 1912), Ausführung Silberwaren-
fabrik Koch & Bergfeld, Hemelingen
bei Bremen

Während die Kaffee- und Tee-Service sowie die Bowle sehr kompakt in der Formgebung erscheinen, zeigt sich eine silberne Tafelgarnitur [Abb. 188], ebenfalls von Koch & Bergfeld ausgeführt, zierlicher. Zwar verwandte Albinmüller auch hier das Volutenmotiv für die Fruchtschale, gestaltete es jedoch durchbrochen als stilisierte Blattranke, somit einen Bezug zum Verwendungszweck herstellend.

Für die ebenfalls in Hemelingen bei Bremen ansässige Silberwarenfirma M. H. Wilkens & Söhne fertigte Albinmüller eine Reihe von Besteckentwürfen, von denen einer ebenfalls in Brüssel ausgestellt wurde.⁹⁶² Sein Vertrag mit zumindest einer der beiden Silberwarenfirma lief über zwei Jahre.⁹⁶³

Neben profanen Alltagsgegenständen schuf Albinmüller einige wenige liturgische Geräte aus Edelmetallen. 1908 auf der Hessischen Landesausstellung zeigte er einen Tabernakel [Abb. 189] aus vergoldetem Silber, verziert mit Halbedelsteinen sowie Säulen und einer Figurengruppe aus Elfenbein. Spätestens 1911 war ein Ziborium entstanden [Abb. 190], für das Albinmüller vergoldetes Silber mit Rubinen und Email schmückte, die Ziersäulen waren hier aus Alabaster gefertigt.

Schmuckstücke wurden ebenfalls nach Albinmüllers Entwürfen ausgeführt [Abb. 191], auffällig ist hier der Anhänger mit seinem eigenen Künstlermonogramm.

Abb. 189:
Albinmüller: Tabernakel (1908), Silber vergoldet und Halbedelsteine, Figur und Säulen aus Elfenbein, Ausführung Otto Glenz, Erbach (Elfenbein) und Juwelier Richard Müller, Darmstadt



962 Vgl. Sängler 1991, S. 164–169, Nr. 45 (Muster Nummer 183, Entwurf um 1909, in Brüssel ausgestellt), Nr. 47 (Muster Nummer 191, Entwurf 1911).

963 Vgl. Albinmüller 2007, S. 133.

Mit Schmuck beschäftigte sich Albinmüller anscheinend nur selten, zumindest ist wenig publiziert worden bzw. überliefert, auch wenn es bereits Entwürfe aus der Zeit um 1900 gibt.⁹⁶⁴



Abb. 190:
Albinmüller: Ziborium [Hostien-Gefäß] (publiziert 1911), Silber vergoldet mit Rubin, Email und Alabastersäulen, Ausführung Johann L.L. Brandner, Regensburg



Abb. 191:
Albinmüller: Kolliers in Silber vergoldet mit Email, Farbsteinen und Perlen (um 1910/1911), Ausführung Juwelier Richard Müller, Darmstadt



964 Vgl. Anonym: »Unsere Bilder«, in: *Kunst und Handwerk* 52 (1901/1902), S. 84, Abb. S. 86.

Trinkgläser

Gegenwärtig sind nur zwei Trinkglas-Service aus der Hand von Albinmüller bekannt. Erstmals zeigte er einen Entwurf 1908 auf der Hessischen Landesausstellung [Abb. 192]. Die Gläser, in der Formensprache den frühen Entwürfen von Riemerschmid und Behrens verwandt, waren völlig dekorlos und wirkten allein durch ihre sanduhrförmige Kontur. Auffällig ist die Gestaltung aber vor allem darin, dass die einzelnen Gläserarten nicht – wie üblich – unterschiedliche Höhen aufwiesen, was einen interessanten ästhetischen Effekt auf dem gedeckten Tisch bewirkt haben dürfte.

Abb. 192:
Albinmüller: Trinkgläser (1908),
Ausführung Beckerts Nachf., Darmstadt



Einen zweiten Trinkglas-Entwurf schuf Albinmüller für die Weltausstellung in Brüssel. Dieser wurde von der Kristallglasfabrik Benedikt von Poschinger, Oberzwieselau, hergestellt [Abb. 193], welche sich ab 1898 gezielt der Moderne, u.a. mit Entwürfen von Riemerschmid und Behrens, zugewandt hatte.

Diese 1910 entstandenen Gläser waren aus zwei Grundelementen aufgebaut: einem kannelierten Säulensegment, das die an der Mündung leicht ausgestellte Kupa bildete, sowie einem halbkugelförmigen Fuß, der durch einen schmalen Stängel mit der Kupa verbunden war. Bei diesem Entwurf stand klar die Ästhetik über der Funktionalität. Wie bereits bei dem 1908 entworfenen Trinkglas-Service wichen auch hier die einzelnen Gläserarten in der Höhe nicht voneinander ab. Zusätzliche optische Effekte stellten die vergoldeten Kuppa-böden sowie kleine eingeschlifene Kreise auf den Halbkugelfüßen dar. Der Rezensent für das *Darmstädter Tagblatt* lobte die besondere Wirkung des goldenen Bodens bei Wein und Sekt.⁹⁶⁵

965 Vgl. M. St.: »Darmstadt auf der Weltausstellung in Brüssel«, in: *Darmstädter Tagblatt*, 16.03.1910.



Abb. 193:
Albinmüller: Trinkglas-Service (1910), Höhe 20 cm,
Kristallglas, teilweise vergoldet, Ausführung Kristall-
glasfabrik Benedikt von Poschinger, Oberwieselau
(unten: historische Aufnahme)

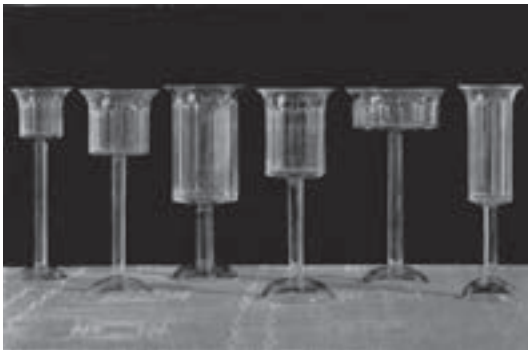


Abb. 194:
Peter Behrens: Gläser aus einem
Gläsersatz (1901/1902), Glas,
Vergoldung, Ausführung Kristall-
glasfabrik Benedikt von
Poschinger, Oberwieselau

Die Grundidee einer streng zylindrischen Kupa über schmalem Stängel auf gewölbter Standfläche kann von dem Gläseratz inspiriert worden sein, den Peter Behrens für dieselbe Kristallglasfabrik entworfen und 1902 für die Ausstattung seines Speisezimmers für das Berliner Kaufhaus Wertheim ausgewählt hatte [Abb. 194].⁹⁶⁶

Während jedoch Behrens die gestalterischen Mittel bis auf den breiten Goldrand deutlich reduziert hatte, wählte Albinmüller gerade besonders auffällige Formen, die in ihrer additiven Zusammensetzung die für seinen Neoklassizismus typischen Züge trugen.

Steingut, Porzellan und Fayence

Auf der Hessischen Landesausstellung 1908 präsentierte Albinmüller auch ein Speisegeschirr, hergestellt von der Wächtersbacher Steingutfabrik [Abb. 195]. Dieses zeichnete sich durch ein sehr reduziertes Dekor aus, welches von einem schmalen Schmuckband am Rand der Teller und Gefäße gebildet wurde.

Für die Weltausstellung in Brüssel 1910 wurde von der Porzellanmanufaktur Burgau Ferdinand Selle ein Service nach Entwurf Albinmüllers ausgeführt [Abb. 196, 197].⁹⁶⁷ Die gesamte Serie umfasste ein Kaffee-/Tee-Service sowie ein Mokka-Service und ein Speise-Service mit einer passenden Mustervariation. Im Vorfeld war Albinmüller 1909 bereits an die Meissner Porzellanmanufaktur mit einem Geschirrentwurf herangetreten, diese hatte seinen Entwurf jedoch laut den Recherchen von Johannes Just als »ungeeignet für die Umsetzung in Porzellan« abgelehnt.⁹⁶⁸

Abb. 195:
Albinmüller: Speise-Service (1908),
Steingut, Ausführung Wächters-
bacher Steingutfabrik, Schlierbach
bei Wächtersbach



966 Der Entwurf war möglicherweise schon 1901 entstanden, vgl. Renate Ulmer, Ralf Beil, Annette Windisch (Hrsg.): *Peter Behrens: das Wertheim-Speisezimmer*, Ausst. Darmstadt (Museum Künstlerkolonie), 2. Aufl., Darmstadt 2009, S. 27.

967 Vgl. Bernd Fritz, Birgit Hellmann: *Porzellan-Manufaktur Burgau a. d. Saale Ferdinand Selle*, Jena 1997, S. 34 f., 92–94.

968 Vgl. Johannes Just: *Meissener Jugendstilporzellan*, Gütersloh 1983, S. 158 (Hinweis auf ein nicht näher bezeichnetes »Speise-, Kaffee- und Teeservice«, ohne nähere Quellenangaben). Sollte es sich um das in Brüssel gezeigte Service gehandelt haben, könnte die Ursache für die Ablehnung im vorgesehenen Unterglasurdekor zu suchen sein, dem zu jenem Zeitpunkt in Meißen laut Just kein großer Stellenwert mehr eingeräumt wurde, vgl. ebd., S. 153; Fritz/Hellmann 1997, S. 34.



Abb. 196:
Albinmüller: Teile eines Kaffee-Services (1910), Höhe Kaffee-
kanne 26,5 cm, Porzellan mit Unterglasurdekor, Aus-
führung Porzellanmanufaktur Burgau Ferdinand Selle



Abb. 197:
Albinmüller: Speise-Service
(1910), Porzellan mit Unter-
glasurdekor, Ausführung
Porzellanmanufaktur Burgau
Ferdinand Selle

Ferdinand Selle (1862–1915) hatte 1901 seine Firma bewusst mit der Absicht gegründet, sich der Produktion von modernem, preisgünstigem Geschirr zu widmen.⁹⁶⁹ Albinmüllers Entwurf – firmenintern als Modell »Professor Müller« bezeichnet – wurde der größte Erfolg der kleinen Thüringer Manufaktur, in Brüssel mit einer Goldmedaille ausgezeichnet. Es zählt heute zu den bekanntesten Entwürfen Albinmüllers.⁹⁷⁰ Die einzelnen Teile wiesen eckige Grundrisse auf, das Dekor federartig um einen Kreis oder in Kreissegmenten angeordnet. Mit der Entscheidung für Unterglasurdekor war zwar eine eingeschränkte Farbpalette verbunden, jedoch die Dauerhaftigkeit des Dekors gegeben. Das Modell wurde allerdings auch in einer exklusiveren Ausführung hergestellt, bei der das Ornament als Vergoldung ausgeführt wurde.⁹⁷¹

Einige Entwürfe schuf Albinmüller auch für die Produktlinie der so genannten Serapis-Fayencen des österreichischen Unternehmens Ernst Wahliss, Turn-Teplitz (heute Teplice, Tschechische Republik) [Abb. 198].⁹⁷² Albinmüllers Kontakt zu dieser Firma war möglicherweise über den österreichischen Architekten Emanuel Josef Margold zustande gekommen, der 1911 an die Darmstädter Künstlerkolonie berufen worden war und ebenfalls Entwürfe für Wahliss fertigte.⁹⁷³ Diese Serapis-Fayencen zeichneten sich durch strahlende Farben aus, die Ornamente häufig mit Gold oder Platin abgesetzt.⁹⁷⁴ Diese Vorzüge ausnutzend überzog Albinmüller bei diesen Modellen häufig die gesamte Wandung mit opulenten Mustern. Die Dekore entwickelte er aus vegetabilen, abstrahierten Formen. Durchaus orientierte Albinmüller sich hier auch an österreichischen Vorbildern, so nahm z.B. die kugelförmige Vase mit schlankem Hals in der Farbgebung (Gold, Schwarz und Weiß) eine für den Wiener Jugendstil typische Farbkombination auf.

969 Vgl. zur Firma auch Birgit Hellmann: »Die Geschichte der Porzellan-Manufaktur Burgau a. d. Saale Ferdinand Selle – Erzeugnisse von Jugendstil bis Art Déco«, in: Andrea Geldmacher, Birgit Hellmann (Red.): *Porzellanland Thüringen – 250 Jahre Thüringer Porzellan*, Erfurt 2010, S. 229–242, hier: S. 229. Die Firma wurde bereits 1929 wieder geschlossen.

970 Vgl. Fritz/Hellmann 1997, S. 35.

971 Vgl. z.B. ebd., S. 25, 94.

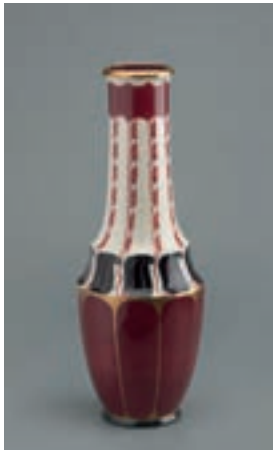
972 Die Firma war Ende des 19. Jahrhunderts von Ernst Wahliss (1836–1900) gegründet worden, 1900 war die Leitung an dessen Söhne Hans und Erich Wahliss übergegangen, vgl. zur Firma Waltraud Neuwirth: *Wiener Keramik. Historismus – Jugendstil – Art Déco*, Braunschweig 1974, S. 327–337.

973 Vgl. Eduard Berdel: »Keramik und Glas auf der Deutschen Werkbund-Ausstellung Köln 1914«, in: *Sprechsaal. Zeitschrift für die Keramischen, Glas- und verwandten Industrien* 47 (1914), Nr. 45–51, S. 625–627, 633–635, 641–643, 649 f., 657 f., 665 f., 673 f., hier: S. 657.

974 Vgl. H. Fischel: »Neue Serapis-Fayencen«, in: *Dekorative Kunst* 16 (1912/1913), S. 149–152, hier: S. 149.



Abb. 198:
Albinmüller: Vasen (um 1910), Höhe (von oben nach unten)
31 cm, 40,5 cm und 38,5 cm, Serapis-Fayence, Ausführung
Ernst Wahliss, Turn-Teplitz



5.5 Fazit

Mit der Berufung an die Darmstädter Künstlerkolonie auf der Mathildenhöhe hatte Albinmüller im Herbst 1906 eine bedeutende Position innerhalb des modernen Kunstgewerbes in Deutschland erreicht. Im Mäzen der Künstlerkolonie, dem Großherzog Ernst Ludwig, fand er zudem einen wichtigen Unterstützer seiner Vorhaben.⁹⁷⁵ Nur wenig durch die Lehrverpflichtung an den »Großherzoglichen Lehrateliers für angewandte Kunst« belastet, konnte er sich hier einer umfangreichen Entwurfstätigkeit widmen, die sich bald auf alle Bereiche des Kunstgewerbes ausdehnte und auch zu einer erfolgreichen Laufbahn als Architekt führte.

Mit seiner Raumkunst richtete sich Albinmüller nun klar an eine gehobene Gesellschaftsschicht, wie die Beiträge zur Hessischen Landesausstellung 1908, die Räume für die Galerie Keller & Reiner von 1909 und das auf der Weltausstellung in Brüssel 1910 mit einem Grand Prix ausgezeichnete Speisezimmer zeigen. Besonders herausgehoben durch ihren inszenatorischen Gehalt sind die Musiksäle von 1908 und 1914. Hier ermöglichten raffinierte technische Ausstattungselemente unterstützt durch eine exklusive Raumästhetik das Erlebnis eines Gesamtkunstwerks. Die von ihm für die Künstlerkolonie-Ausstellung 1914 errichtete Miethäusergruppe und die darin präsentierten Musterwohnungen stellten – wenn auch an eine finanzstarke Gesellschaftsschicht gewandt – einen beachtenswerten Beitrag zur damals drängender werdenden Wohnungsfrage dar. Ebenfalls im Rahmen dieser Ausstellung setzte sich Albinmüller erstmals mit alternativen Lösungen auseinander, wie eine flexible Raumaufteilung dank verschiebbarer Wände im Atelierhaus, oder der Konstruktion von Fertigteilhäusern, hier noch als »Zerlegbares Ferienhaus« präsentiert. Beide Konzepte griff er nach dem Ersten Weltkrieg auf. Ab 1907 erweiterte sich der Produkt- und Materialbereich, für den Albinmüller kunstgewerbliche Entwürfe fertigte: Gebrauchskeramik und -textilien, Boden- und Wandteppiche, sowie Silber, Elfenbein und Fayence.

Stilistisch vollzog Albinmüller ab 1907 wie viele andere Vertreter des modernen Kunstgewerbes in dieser Zeit den Wandel vom Jugendstil zum Neoklassizismus, wobei viele seiner Entwürfe auf direkte Stilzitate der historischen Vorbilder aus der Zeit um 1800 verzichteten. So hatte er selbst in einem kurzen Aufsatz zu seinen Arbeiten 1909 den Anspruch geäußert: »Es geht ohne Zutat überlieferter Formen.«⁹⁷⁶ Seine Möbel zeigten sich zumeist auf stereo-

975 In seiner Autobiografie schilderte Albinmüller das ernsthafte Interesse des Großherzogs an seinem Schaffen, vgl. z.B. Albinmüller 2007, S. 160.

976 Albinmüller 1909, S. 14.

metrische Grundformen reduziert, unter Betonung des klassischen Aufbaus aus Fuß/Sockelzone, Korpus und oberem Abschluss, waren aus exklusiven Materialien mit feiner Oberflächenbehandlung gefertigt. Dennoch fanden sich auch bei ihm deutliche klassizistische und biedermeierliche Anleihen.

Albinmüllers Raumkunst wies zunehmend einen überhöht künstlerischen Gehalt auf. Von der pragmatischen alltagsorientierten Herangehensweise, die viele Räume während seiner Magdeburger Phase geprägt hatte, hatte sie sich wesentlich entfernt. Häufig setzte er ausgefeilte Intarsienmuster ein, besonders aufwändig die Wandvertäfelung im Musiksaal von 1908. Doch auch Schnitzwerk erhielt wieder einen größeren Raum innerhalb seiner Formensprache. Den Höhepunkt dieser überaus reich ausgestatteten Raumkunst stellt zweifelsohne der Musiksaal für den Großherzog von 1914 dar. Ursächlich für diesen Wandel mag nicht nur die von ihm anvisierte Kundschaft gewesen sein, sondern auch sein geändertes Selbstverständnis als Künstler durch die Mitgliedschaft an der Darmstädter Künstlerkolonie auf der Mathildenhöhe.

Die Tendenz zu einem ›reicheren Stil‹ kennzeichnete auch einige seiner Entwürfe für Möbel und Gebrauchsgerät; nicht selten stellte er dabei die Ästhetik über die Funktionalität – wie z.B. bei jenem Schrank im Damenzimmer in der Galerie Keller & Reiner, der nur von sehr zierlichen Händen bedienbar war, oder das 1910 in Brüssel gezeigte Trinkglas-Service mit einer teilvergoldeten Kupa in Form eines kannelierten Säulensegmentes. Gleichwohl engagierte sich Albinmüller im Sinne des Werkbundes für eine zweckmäßige, funktionale Gestaltung – genannt seien hier die Entwürfe im Textilbereich, für die Delmenhorster Linoleumfabrik (Anker-Marke) oder die Firmen des Westerwälder Steinzeugs und das sachliche Design für das Porzellan-Service der Burgauer Manufaktur von Ferdinand Selle. Dabei scheute sich Albinmüller nicht, gute Entwurfsideen in verschiedenen Materialien umzusetzen, wie der Vergleich zweier Bowlen, in Steinzeug und Silber, hier zeigt.

Reihung und Symmetrie waren die bestimmenden Konstruktionsprinzipien seiner Zierornamente. Häufig setzte er vegetabile Formen, wie volutenartig eingerollte Ranken oder Blütengirlanden, ein, die trotz ihrer starken Stilisierung im Kern noch dem Jugendstil verwandt waren. Insbesondere die Musterwohnungen in den Miethäusern 1914 waren mit opulent verzierten Stoffen und Tapeten ausgestattet. Zum Teil überzog Albinmüller auch Gebrauchsgerät vollständig mit Ornamentik, so beobachtet beim Westerwälder Steinzeug oder den Serapis-Fayencen der Firma Ernst Wahliss. Gerade bei den letztgenannten Produkten gehörte jedoch die Umsetzbarkeit einer starken Farbpalette zum Alleinstellungsmerkmal, so dass es für ihn naheliegend sein musste, diese Möglichkeiten voll auszuschöpfen.

Als Mitglied des Deutschen Werkbundes war Albinmüller auch auf der Kölner Werkbundaussstellung 1914 vertreten, allerdings nicht selbst als Aussteller sondern im Programm verschiedener Firmen.⁹⁷⁷ Auf dieser Ausstellung kam es zu einem ersten Richtungsstreit innerhalb des Deutschen Werkbundes. Während Hermann Muthesius forderte, sich für eine stärkere Typisierung zu öffnen, sahen seine Gegner unter der Führung von Henry van de Velde die Autonomie des Künstlerentwurfs gefährdet. 1914 sollte sich die Debatte zugunsten van de Veldes wenden und es kann angenommen werden, dass auch Albinmüller diese Position vertrat. Wie wichtig ihm die Entscheidungshoheit über seine Entwürfe war, zeigt die Entstehungsgeschichte des Neubaus für das Sanatorium Dr. Barner in Braunlage. Diesem überaus wichtigen Werk in Albinmüllers Schaffen ist das folgende Kapitel gewidmet.

977 Vgl. Ausstellungsleitung (Hrsg.): *Offizieller Katalog der Deutschen Werkbund-Ausstellung Cöln 1914. Mai bis Oktober. Mit einem Plane der Ausstellung*, Köln/Berlin 1914, S. 127 (Westerwälder Steinzeug), 128 (Entwürfe für Ernst Wahliss, Turn-Teplitz), 134 (Ibach-Transponierflügel), 166 (Entwürfe für die Deutsche Textile Kunst, Kießling, Hiemann & Dippmann, Leipzig).

6 Sanatorium Dr. Barner, Braunlage (1905/1911 bis 1914)

Im Werk Albinmüllers nimmt das Sanatorium Dr. Barner in Braunlage (Harz) einen besonderen Platz ein. Nach einem ersten Auftrag 1905, der Umgestaltungen und Möbel für die bereits bestehenden Gebäude umfasste, entstand 1911 ein Neubau nach seinen Entwürfen [Abb. 199]. Neben der leider zerstörten Miethäusergruppe auf der Mathildenhöhe in Darmstadt war dieser wohl sein umfangreichstes Bauprojekt.⁹⁷⁸ Aufgrund des sehr guten Erhaltungszustands hat der Sanatoriums-Neubau für die Albinmüller-Forschung eine große Bedeutung, denn er ist nicht nur mitsamt der Inneneinrichtung in großen Teilen bis heute in der ursprünglichen Form bewahrt, sondern im Archiv sind auch zugehörige Korrespondenzen, Firmenschreiben und Rechnungen überliefert. Insbesondere der Briefwechsel zwischen Künstler und Auftraggeber stellt eine aufschlussreiche Quelle für Albinmüllers Einstellung zu Fragen der Gestaltung dar. Die erhaltenen Möbel und Ausstattungselemente erlauben es, seine Formensprache eingehender zu studieren.

Seit 1994 ist das Sanatorium ein eingetragenes Kunst- und Baudenkmal des Landes Niedersachsen. Es ist immer noch in Betrieb und befindet sich nach wie vor im Besitz der Nachfahren des Bauherren, die sich intensiv der Instandhaltung und Restaurierung widmen.⁹⁷⁹ 2002 wurde hierfür die »Stiftung Sanatorium Dr. Barner« eingerichtet.⁹⁸⁰ In Verbindung mit dem guten Erhaltungszustand der Originaleinrichtung hat der Bau auch Bedeutung für übergreifende Untersuchungen zur Sanatoriumsgeschichte im Harz.

Abb. 199:
Sanatorium Dr. Barner, Braunlage, in einer Zeichnung von Albinmüller: In der Mitte der 1911 bis 1914 entstandene Neubau, sowie die Altbauten: links: Haus »Sonnenblick« (d. i. Vorderhaus), rechts: »Villa am Walde«



978 Siehe Kapitel 5.3.1 zur Miethäusergruppe.

979 Vgl. Fischer 2000.

980 Vgl. Anonym: *100 Jahre Sanatorium Dr. Barner. Das Sanatorium und der Architekt Albin Müller 1905 bis 1919. Ein Spätwerk des Darmstädter Jugendstils*, Ausst. Braunlage (Sanatorium Dr. Barner), Braunlage 2000 [Faltblatt zur Ausstellung]; Beatrice Härig: »Wo Lebensreformer zur Erholung kamen. Sanatorium Dr. Barner«, in: *Monumente online* (2007) (http://www.monumente-online.de/07/04/leitartikel/02_Sanatorium.php?Seite=1, 07.11.2014).

Bereits 1981 erschien ein kurzer Aufsatz zur 1905 entstandenen Lufthütte von Heinrich Wurm.⁹⁸¹ In den Fokus der Forschung rückte der Bau jedoch erst Ende der 1990er Jahre: Ausführlicher mit ihm beschäftigt haben sich Thomas Kellmann, Anke Kappler und Babette Gräfe;⁹⁸² daneben erschienen einige kürzere Artikel mit Überblickscharakter.⁹⁸³ In Kooperation mit der Hochschule für Angewandte Wissenschaft und Kunst, Hildesheim/Holzwinden/Göttingen, entstanden zu einzelnen Einrichtungen oder Materialien Abschluss- und Projektarbeiten im Fachbereich Konservierung und Restaurierung. Zum 100-jährigen Jubiläum des Hauses fand 2000 vor Ort eine Ausstellung statt, im Februar 2001 wurde dazu ein Forschungskolloquium zum Werk Albinmüllers abgehalten.⁹⁸⁴ Gegenwärtig wird von Christoph Lücke die Baugeschichte in einem Dissertationsprojekt bearbeitet.⁹⁸⁵ Eine umfassende Aufarbeitung der Inneneinrichtungen von Albinmüller aus den Jahren 1905 und 1911 bis 1915 erfordert ebenfalls eine eigene Forschungsarbeit.⁹⁸⁶ Im Folgenden werden in einem ersten Schritt die Hauptzüge herausgearbeitet und die beiden Gestaltungsphasen des Sanatoriums in Albinmüllers Gesamtwerk eingeordnet.

981 Vgl. Heinrich Wurm: »Albinmüllers ›Einzimmerhaus‹ in Braunlage«, in: *Kunst in Hessen und am Mittelrhein* (1981), Nr. 20, S. 79–83.

982 Vgl. Kellmann 2004; Anke Kappler: »Die Geschichte des Sanatoriums Dr. Barner«, in: *Historia Hospitalium. Zeitschrift der deutschen Gesellschaft für Krankenhausgeschichte* 24 (2004/2005), S. 99–128; Gräfe 2010a, S. 93–108.

983 Vgl. u.a. Fischer 2000; Jörg Deist: »Albin Müller: Architektur – Raumkunst – Kunstgewerbe, Braunlage-Harz«, in: *Bauwelt* 92 (2001), Nr. 9, S. 2; hg: »Paul Klee wollte mit einem Bild bezahlen«, in: *monumente* 12 (2002), Nr. 7/8, S. 50–54; Joachim Pfropfe: »Stilvoll gesunden«, in: *Die Mappe* (2006), Nr. 3, S. 40–42; Härig 2007.

984 Vgl. Kellmann 2001. Die Beiträge blieben leider unveröffentlicht.

985 Vgl. http://www.artthesen.net/index.php?bearbeiten=1&meldung_id=61863#VF00-YcUR1w; 07.11.2014.

986 Bereits 2004 hat Kellmann eine umfassende Aufnahme aller Räume unter Berücksichtigung von Archivmaterial, restauratorischen Befunden sowie eine Einordnung in den zeitgenössischen Kontext angeregt, vgl. Kellmann 2004, S. 314.

6.1 Die Gründung des Sanatoriums im Kontext der Naturheilbewegung

Am 5. Mai 1900 eröffnete der Sanitätsrat Dr. med. et phil. Friedrich Barner (1859–1926) in Braunlage im Oberharz ein Sanatorium für »Magen-, Darm- und Stoffwechselkranke. Für Herzranke, Nervöse, Rekonvaleszenten und Erholungsbedürftige.«⁹⁸⁷ Für den Kurbetrieb stand zuerst nur das 1895 erbaute Haus »Sonnenblick« (später als »Vorderhaus« bezeichnet) zur Verfügung.⁹⁸⁸ Nach 1900 ergänzte Barner ein Badehaus und erweiterte seine Räumlichkeiten um die »Villa am Walde«. Das Sanatorium richtete sich an gehobene Kreise, die Gästebücher verzeichnen Industrielle und Fabrikanten, aber auch Künstler.⁹⁸⁹

Galt lange Zeit der Besuch von Kur- und Badeorten als ein Privileg der oberen Gesellschaftsschichten, so änderte sich dies ab Mitte des 19. Jahrhunderts, als das neue Verkehrsmittel Eisenbahn eine leichte Anreise auch in entlegene Gebiete ermöglichte. Im Harz bestand bereits ab 1843 eine Direktverbindung zwischen Braunschweig und Bad Harzburg, wo um 1850 der Badebetrieb aufgenommen wurde.⁹⁹⁰ Neben den bereits etablierten Kurbädern, die natürliche mineralhaltige Quellen zur Heilung nutzten, entstanden nun vermehrt Kurorte in den Gebirgsregionen, nachdem man die heilende Wirkung des Klimas für Lungenerkrankungen wie Tuberkulose erkannt hatte.⁹⁹¹

Durch das Erstarken der Lebensreformbewegung im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts rückten zudem die Naturheilkunde und »ganzheitliche« Heilmethoden, die auch das seelische und geistige Wohlbefinden beachteten, im Bewusstsein breiter Bevölkerungsschichten in den Vordergrund. Die von Vertretern der Naturheilkunde gegründeten Sanatorien wurden wichtige Zentren der Lebensreformbewegung. Den an den Folgen der Industrialisierung, an so genannten »Zivilisationskrankheiten«, leidenden Städtern boten sie die zur Selbstheilung so nötig empfundene Nähe zur Natur. Die Behandlungsmethoden nutzten die natürlichen Heilkräfte von Luft, Sonne (Heliotherapie) und Wasser (Hydrotherapie), die Ernährung bestand aus Schon- und vegetarischer Kost. Friedrich Barner war ebenfalls Lebensreformer und Anhänger der Naturheil-

987 Prospekt des Sanatoriums, o.J. [nach 1914].

988 Zu den Anfangsjahren des Sanatoriums vgl. Kellmann 2004, S. 302.

989 Vgl. Härig 2007.

990 Vgl. Kellmann 2004, S. 302.

991 Der wohl bekannteste Luftkurort ist Davos in der Schweiz, dem Thomas Mann mit seinem Roman »Der Zauberberg« (1924) ein literarisches Denkmal setzte.

kunde, er bot Wasserheilverfahren, Mooranwendungen, Luft- und Sonnenbäder, Elektro- und Lichttherapie an; verglaste Veranden ermöglichten Sonnenbäder auch in der kalten Jahreszeit.⁹⁹²

Ab den 1880er Jahren entstand eine regelrechte Massenbewegung, im Jahr 1891 gab es bereits 131 Heilanstalten.⁹⁹³ Bedeutende Gründungen waren das 1887 eröffnete Sanatorium von Heinrich Lahmann (1860–1905) am Weißen Hirsch bei Dresden und das Sanatorium Jungborn im Harz (zwischen Ilsenburg und Bad Harzburg). Dessen Initiator Adolf Just (1859–1936) hatte 1896 im Jahr der Eröffnung zugleich mit der Schrift: »Kehrt zur Natur zurück« ein Standardwerk der Lebensreformbewegung veröffentlicht. Einige Sanatorien wurden zu Experimentierfeldern für alternative Lebensformen, wie die 1900 gegründete Künstlerkolonie Monte Verità im schweizerischen Ascona.

Das Sanatorium wurde zu einer typischen Bauaufgabe dieser Zeit, Entwürfe finden sich im Werk vieler Künstler des Jugendstils und der Moderne.⁹⁹⁴ Ein frühes Beispiel ist das Nordsee-Sanatorium (1898/99) von August Endell für Karl Gmelin in Wyk auf Föhr.⁹⁹⁵ Zeitgleich mit den ersten Arbeiten Albinmüllers für Barner entstand das Sanatorium Purkersdorf (1905) nach Plänen von Josef Hoffmann, kurz zuvor die Innenraum-Gestaltung Henry van de Velde für das Sanatorium in Trebschen (1903; heute Trzebiechów, Polen). Etwas früher als Albinmüllers Neubau für Barner wurde 1909/1910 im benachbarten Bad Harzburg das Erholungsheim »Ettershaus« für Angestellte der Firma Siemens durch Bruno Taut (1880–1938) errichtet.⁹⁹⁶

992 Vgl. Prospekt des Sanatoriums, o.J. [nach 1914].

993 Vgl. Renate Ulmer: »Naturheilkunde und Sanatorien«, in: Kai Buchholz u.a. (Hrsg.): *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*, Band 2, Darmstadt 2001, S. 519–520, hier: S. 520.

994 Vgl. allgemein: Nils Aschenbeck: *Die Moderne, die aus den Sanatorien kommt. Reformarchitektur und Reformkultur um 1900*, Delmenhorst o.J. [1998].

995 Vgl. Anna-Sophie Laug: »Dr. Gmelins Nordsee-Sanatorium in Wyk auf Föhr«, in: Nicola Bröcker, Gisela Moeller, Christiane Salge (Hrsg.): *August Endell. 1871–1925. Architekt und Formkünstler*, Petersberg 2012, S. 133–141.

996 Vgl. Gunter Breckner: *Sanatorium Purkersdorf*, New York 1988; Bettina Zöller-Stock: *Bruno Taut. Die Innenraum-entwürfe des Berliner Architekten*, Stuttgart 1993 (zugl. Dissertation Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn 1990), S. 28–41; Antje Neumann, Brigitte Reuter (Hrsg.): *Henry van de Velde in Polen, w Polsce. Die Innenarchitektur im Sanatorium in Trebschen*, Potsdam 2007 (Potsdamer Bibliothek östliches Europa – Kunst).

6.2 Die ersten Arbeiten Albinmüllers für das Sanatorium im Jahr 1905

Albinmüller kam erstmals im Winter 1903/1904 als Patient in das Sanatorium Dr. Barner.⁹⁹⁷ Zwischen Künstler und Arzt entwickelte sich rasch ein freundschaftliches Verhältnis, mehrmals erwähnte Albinmüller Aufenthalte im Sanatorium in seiner Autobiografie.⁹⁹⁸ Bereits 1905 erhielt er von Barner den Auftrag für Umbauten in den bestehenden Gebäuden und die Anfertigung von Möbeln für Fremdenzimmer. Im gleichen Jahr wurde nach Albinmüllers Plänen eine hölzerne Lufthütte im Garten des Sanatoriums errichtet.

Gut bewahrt sind Holzeinbauten und Möbel im Foyer des Vorderhauses (mit Garderobe, Warte- und Arztzimmer), Treppenhäuser in beiden Altbauten sowie die Lufthütte. Auch sind Möbel der Fremdenzimmer erhalten, inzwischen wurden einige Patientenzimmer wieder mit diesen ausgestattet.

6.2.1 Vorderhaus: Foyer und Treppenhaus

Das Foyer stattete Albinmüller mit einer mannshohen Holzvertäfelung und einer Kunstverglasung aus [Abb. 200], vergleichbar mit den 1904 entstandenen Weinstuben »Dankwarth & Richters«, Magdeburg, und dem Herrenarbeitszimmer für die Weltausstellung in St. Louis.⁹⁹⁹

Für die Ausführung der Holzarbeiten wurde von Albinmüller noch einmal die Koptoxylfabrik B. Harrass aus Böhlen in Thüringen herangezogen, die bereits die Weinstuben ausgestattet hatte.¹⁰⁰⁰ Auch Formgebung und Ornamentik der Möbel und Ausstattungselemente, die Albinmüller 1905 für Barner entwarf, belegen eine deutliche Nähe zu den Vergleichsbeispielen. So stellt die Garderobe im Foyer des Vorderhauses [Abb. 201] eine Übernahme der Gestaltungsidee aus den Weinstuben dar [Abb. 48], anscheinend bis hin zu den Kleiderhaken.

997 Vgl. Albinmüller 2007, S. 128. Im Fremdenbuch des Sanatoriums findet sich zwar erst im Dezember 1904 ein Eintrag Albinmüllers, vgl. *Fremden-Buch Sanatorium Dr. Barner 1900–1907*. Herrn Johann Barner zufolge wurden die Fremdenbücher jedoch nicht verlässlich geführt, mündliche Auskunft vom 02.10.2014.

998 Vgl. Albinmüller 2007, S. 128, 165, 196.

999 Siehe hier Kapitel 3.3 und 3.4.

1000 Vgl. Brief von B. Harrass, Böhlen i. Thür., an Friedrich Barner, 08.06.1905, mit Bitte um Zusendung von Türen zur Aufbringung von »Belägen«. Gemeint waren die vom Foyer abgehenden Türen zu Warte- und Arztzimmer sowie die Verbindungstür zwischen beiden Räumen; mündliche Auskunft von Herrn Johann Barner am 25.08.2013. Vgl. auch Kellmann 2004, S. 304.



Abb. 200:
Albinmüller: Sanatorium Dr. Barner,
Braunlage, Umgestaltung Vorderhaus
(1905): Foyer und Detail der Kunst-
verglasung



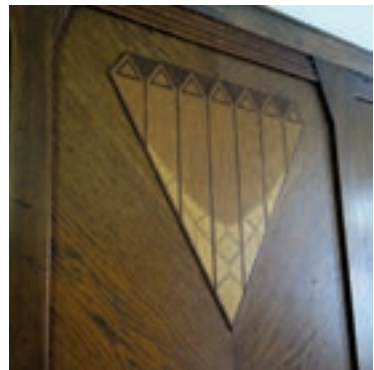
Abb. 201:
Albinmüller: Sanatorium Dr. Barner, Braunlage,
Umgestaltung Vorderhaus (1905): Garderobe

Gegenwärtig ist der Wandbereich über der Holzvertäfelung weiß; es ist jedoch anzunehmen, dass er ehemals farbig gehalten war,¹⁰⁰¹ wie in den Weinstuben oder dem Herrenarbeitszimmer für St. Louis. Vermutlich war der Farbton im Barnerschen Foyer wie bei den hier genannten Vergleichsbeispielen mit grau abgetönt,¹⁰⁰² noch 1930 wird Albinmüller sich für eher dezentere Farben aussprechen: »Man kann recht wohl sehr farbenfroh in Molltönen ›Musik‹ machen, ohne stumpf und muffig zu wirken.«¹⁰⁰³

An der Ornamentik lässt sich zugleich eine Weiterentwicklung Albinmüllers hin zu einer stärkeren Geometrisierung ablesen. Zwar ist das Schmuckmotiv der Wandvertäfelung ähnlich den 1904 in St. Louis gezeigten Schranktüren aufgebaut [Abb.202, 59], d.h. schräg zueinander gesetztes Furnier, wodurch sich ein federartiges Muster ergibt, und einem dreieckigen Abschluss. Wo 1904 jedoch im Detail das florale Dekor erkennbar ist, zudem die Intarsie plan eingelegt scheint, so bildete das Ornament im Foyer aus Dreiecken und Streifen einen stilisierten Diamanten – und ist den Schmuckmotiven verwandt, die Albinmüller im »Wohn- und Empfangszimmer« auf der III. Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung 1906 in Dresden verwendet hatte [Abb. 74].

Ein Ornament aus Dreiecken setzte Albinmüller auch bei den Stühlen für die Fremdenzimmer ein [Abb.203] und stellte somit einen optischen Bezug unter seinen Entwürfen her.

Abb. 202:
Albinmüller: Sanatorium Dr. Barner, Braunlage,
Umgestaltung Vorderhaus (1905): Detail der
Wandvertäfelung



1001 Laut mündlicher Auskunft von Herrn Johann Barner, 25.08.2013.

1002 Wand und Deckenfläche im Herrenarbeitszimmer waren graubraun gestrichen, bei den Weinstuben kam u.a. hellgrau im Foyer und violettgrau in den kleineren Gasträumen zum Einsatz, vgl. hier Kapitel 3.3 und 3.4.

1003 Albinmüller 1930a, S. 135.



Abb.203:
Albinmüller: Sanatorium Dr. Barner, Braunlage, Fremden-
zimmereinrichtung (1905): Ornament einer Stuhllehne

Wie sehr Albinmüller 1905 bereits den floral-linearen Jugendstil verlassen und zu einer sachlichen, von Zierformen nahezu befreiten Formensprache gefunden hatte, zeigt ein Vergleich der Details seiner Treppenhausgestaltung [Abb. 204] mit jener, die van de Velde für das Sanatorium in Trebschen entwarf [Abb. 205]. Albinmüller baute das Geländer aus schmalen, doppelten Streben auf, nach unten etwas verlängert. Im Zwischenraum war ein kleines diamantartiges Ornament eingepasst, wodurch das Konstruktive ins Blickfeld gerückt wurde. An den Treppenabsatz setzte Albinmüller einen einfachen Pfeiler, mit einem skulptural aufgefassten, überkreuz aufgesetzten konisch zulaufenden Abschluss.

Albinmüller fasste die Treppe in erster Linie funktional auf und gestaltete sie nur insoweit künstlerisch, dass sie nicht übermäßig hervortrat, sondern sich der Umgebung einordnete. Van de Veldes Treppengeländer hingegen wies einen deutlichen Eigenwert als Zierelement auf.

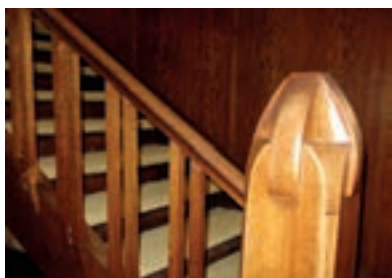


Abb. 204:
Albinmüller: Sanatorium Dr. Barner, Braunlage,
Umgestaltung Vorderhaus (1905): Detail Treppen-
haus



Abb. 205:
Henry van de Velde: Treppenhaus im Sanatorium
Trebschen (1903)

6.2.2 Möbel

Die Formensprache der Möbel, die Albinmüller für die Fremdenzimmer entwarf,¹⁰⁰⁴ ist im Umriss vergleichbar seiner Einrichtung für die Dessauer Kunsthalle 1903. Im Detail zeigen sie sich noch stärker vereinfacht, reduziert auf eine Kastenform, mit asymmetrischer Aufteilung [Abb. 206]. Die Materialwahl unterstrich die rustikale Formgebung: Albinmüller ließ die Möbel in Ruster, Eiche bzw. Esche herstellen,¹⁰⁰⁵ die sich durch eine gröbere Oberflächenstruktur als Edelhölzer (z.B. Kirschbaum, Nussbaum) auszeichnen. Die planen Oberflächen kamen wiederum den Ansprüchen der Hygiene entgegen, da sie gut zu reinigen waren.

In der Ästhetik ähneln die Schränke dem Maschinen- und Typenmöbelprogramm der Dresdner Werkstätten, für das Richard Riemerschmid bzw. Bruno Paul wegweisende Entwürfe schufen.¹⁰⁰⁶ Eine ähnlich zurückhaltende Gestaltung wiesen die Möbel im Sanatorium Trebschen auf, die von den Werkstätten für deutschen Hausrat, Dresden, bezogen wurden.¹⁰⁰⁷

Die schlichten Grundformen wertete Albinmüller durch den gezielten Einsatz von Ornamenten auf, ein wiederkehrendes Intarsienmuster aus Rauten und Dreiecken stellte optisch eine Einheit in der Raumausstattung her [Abb. 207]. Abgeschrägte Ecken verhalfen Schrank und Bettgestell zu einem eleganteren Ausdruck.

Laut den Recherchen von Karen Melching, im Rahmen ihrer Diplomarbeit erfolgt, stattete Albinmüller die Fremdenzimmer nicht nur mit Möbeln aus, sondern gestaltete diese im Sinne der Raumkunst durch, indem z.B. verschiedene Grundfarben zur Anwendung kamen.¹⁰⁰⁸

1004 Es wurden wohl sieben oder acht Fremdenzimmer mit Möbeln von Albinmüller ausgestattet. Vgl. Karen Melching: *Kunsthistorische Erfassung von zwei Patientenraumaustattungen gestaltet von Albin Müller in einem zeitlichen Abstand von neun Jahren (1905/1914) im Sanatorium Dr. Barner Braunlage. Inventarisierung zweier exemplarischer Räume unter besonderer Berücksichtigung des Mobiliars*, Diplomarbeit (Hochschule für angewandte Wissenschaft und Kunst, Fachhochschule Hildesheim/Holzminde/Götting) 2003/2004 [Typoskript], S. 132. Die Möbel wurden von der Magdeburger Möbelfabrik Theodor Encke hergestellt, vgl. ebd.

1005 Vgl. ebd., S. 55.

1006 Vgl. Anm. 746 (Kap. 5.1).

1007 Vgl. Neumann/Reuter 2007, S. 57.

1008 Vgl. Melching 2003/2004, S. 52.



Abb. 206:
Albinmüller: Sanatorium Dr. Barner, Braunlage, Fremden-
zimmereinrichtung (1905): Kommode und Schrank



Abb. 207:
Albinmüller: Sanatorium Dr. Barner, Braunlage,
Fremdenzimmereinrichtung (1905): Bettgestell

6.2.3 Die Lufthütte

Albinmüller scheute sich nicht davor, auf Zierrat und Schmuckformen zu verzichten, wenn dies dem Zweck diene. Diese moderne Haltung belegt die Innenausstattung der 1905¹⁰⁰⁹ nach seinen Entwürfen im Garten des Sanatoriums in Pfahlbauweise errichteten Lufthütte [Abb. 208].¹⁰¹⁰

Abb. 208:

Albinmüller: Sanatorium Dr. Barner, Braunlage, Lufthütte (1905): Ansicht 2014



Abb. 209:

Albinmüller: Sanatorium Dr. Barner, Braunlage, Lufthütte (1905): Grundriss



1009 Laut mündlicher Auskunft von Herrn Johann Barner, 02.10.2014, ist die Hütte 1905 entstanden und nicht bereits 1903/1904, wie bei Gräfe 2010a, S. 259, zu lesen ist; auch Kellmanns Datierung ist mit 1904 damit zu früh, vgl. Kellmann 2004, S. 304. Heinrich Wurm datierte die Fertigstellung schon 1981 auf 1905/1906, vgl. Wurm 1981, S. 79.

1010 Im Werk Albinmüllers ist dies der erste ausgeführte Holzhausbau, 1906 folgte ein Gartenpavillon auf der III. Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung in Dresden. Erst das zerlegbare Holzhaus auf der Künstlerkolonie-Ausstellung in Darmstadt 1914 diente Wohnzwecken. Als Albinmüller zu Beginn der 1920er Jahre eine Reihe von Holzhausentwürfen für die Christoph & Unmack AG, Niesky, schuf (siehe Kapitel 7.3), wurde eine etwas größere Variante dieser Lufthütte als »Einzimmerhaus« angeboten, vgl. Albinmüller 1921, S. 74. In der Forschung wird gelegentlich dieser erweiterte Grundriss fälschlich der Barnerschen Lufthütte zugeordnet, so auch bei Gräfe 2010a, S. 37.

Um den kleinen Raum optimal auszunutzen, wurden ein kohenartiges Bett, Wandschränke und ein Waschtisch fest eingebaut, zusätzlich waren laut Grundriss [Abb. 209] ein Tisch und zwei Stühle vorgesehen. Im Inneren wurde das Holz in seiner Naturfarbe belassen, das Äußere dunkelbraun gestrichen, mit weißen Fensterrahmen und ursprünglich rot abgesetzten Ecken.¹⁰¹¹ Die noch vorhandenen Einbaumöbel [Abb. 210] weisen einen brettartigen, kastenförmigen Charakter auf, nur die Kanten der oberen Waschtischplatte waren abgerundet, als einziges Zugeständnis an eine etwas elegantere Gestaltung, die zugleich ein versehentliches Anstoßen verhinderte.

Bis in die 1920er Jahre wurde die Hütte für Luftkuren genutzt,¹⁰¹² eine hochziehbare Treppe erlaubte dem Patienten einen absoluten Rückzug. Albinmüller schuf im Inneren eine ablenkungsfreie Umgebung, die durch das naturbelassene Holz und die große Fensteröffnung eine große Nähe zur Natur ermöglichte, ohne sich dieser direkt aussetzen zu müssen. Die puristische Gestaltung, die sich aus der Funktion ergab, stand nicht nur in starkem Kontrast zur bürgerlichen Einrichtung des Sanatoriums, sie hatte auch nichts gemeinsam mit den von Albinmüller 1901 bis 1903 entworfenen Landhäusern, die für ein bürgerliches Wohnen auf dem Land bestimmt waren. Konzeptionell stand sie vielmehr den Lufthütten im benachbarten Sanatorium Jungborn nah.¹⁰¹³



Abb. 210:
Albinmüller: Sanatorium Dr. Barner, Braunlage, Lufthütte
(1905): Detail der Inneneinrichtung

1011 Vgl. Wurm 1981, S. 80.

1012 Vgl. ebd.

1013 Vgl. Kellmann 2001, S. 117. Siehe hier 3.2.2 zu Albinmüllers früheren Landhaus-Entwürfen.

6.3 Der Erweiterungsbau 1911 bis 1914

Mit der Zeit war die Patientenzahl beträchtlich angestiegen, so dass eine Erweiterung des Sanatoriums notwendig wurde. Zu diesem Zweck hatte Friedrich Barner im Jahr 1909 verschiedene Entwürfe anfertigen lassen. Dafür war auch Albinmüller angefragt worden,¹⁰¹⁴ der inzwischen durch seine Bauten auf der Hessischen Landesausstellung 1908 sein Können als Architekt bewiesen hatte. Diese ersten Planungen verfolgte man nicht weiter, doch im Frühjahr 1910 wurde Albinmüller erneut um Entwürfe gebeten.¹⁰¹⁵ Offensichtlich war Friedrich Barner sehr daran gelegen, den Bau rasch fertig zu stellen, denn er ließ die Arbeiten 1911 bereits beginnen, bevor die Baugenehmigung und die für die Ausschachtarbeiten nötigen Berechnungen vorhanden waren.¹⁰¹⁶ 1913 war der Rohbau beendet, im Januar des Jahres begann Albinmüller die Arbeit an der Inneneinrichtung.¹⁰¹⁷ Aufgrund von Verzögerungen in der Durchführung zog sich die Fertigstellung bis in das Jahr 1916.¹⁰¹⁸

Während der Bauzeit kam es häufiger zu Unstimmigkeiten zwischen Architekt und Bauherrn.¹⁰¹⁹ Ein Teil der Kommunikationsprobleme war darauf zurückzuführen, dass Albinmüller sich die meiste Zeit an sein Darmstädter Büro gebunden sah und daher die Bauarbeiten nicht vor Ort begleiten konnte.¹⁰²⁰ Barner fühlte sich dadurch vernachlässigt, so schrieb er im Mai 1913:

1014 Vgl. Erläuterungsbericht zu dem Entwurf des Sanatoriums Dr. Barner's, Braunlage i. H., Prof. Albin Müller, Künstler-Kolonie Darmstadt, 16.09.1909; Rechnung für Herrn Dr. med. Barner, Braunlage von Professor Albin Müller, Künstler-Kolonie Darmstadt, 23.12.1909. Neben Albinmüller war u.a. noch der Architekt Th. Lehmann, Halle (Saale) angefragt worden, vgl. Kellmann 2004, S. 305.

1015 Vgl. Brief von Albinmüller an Friedrich Barner, 21.03.1910. Im Juni 1911 sandte Albinmüller die Baubeschreibung zur endgültigen Abstimmung an Friedrich Barner, vgl. »Baubeschreibung zum Neubau eines Sanatoriums für Herrn Dr. med. et. phil. Fr. Barner, Braunlage i/Harz«, 21.06.1911 [im Folgenden zitiert als: Baubeschreibung 1911]. Die Pläne waren im Oktober 1911 fertig (Vgl. Brief von Albinmüller an Friedrich Barner, 27.10.1911).

1016 Vgl. Brief von Albinmüller an Friedrich Barner, 21.06.1911.

1017 »Da ich nach Neujahr mit den Entwürfen für die Innenausstattung beginnen will [...]«, Brief von Albinmüller an Mittelstrass, 18.12.1912: »Ich bin heute mit den Entwürfen für die Möbel der Fremdenzimmer [...] fertig geworden.«, Brief von Albinmüller an Friedrich Barner, 25.01.1913; Brief von Albinmüller an Mittelstrass, 10.04.1913: Ankündigung der Entwürfe für Diele, Speisezimmer (Tischlerarbeiten).

1018 Vgl. Kellmann 2004, S. 307.

1019 Vgl. ebd., S. 307 f. zu den Umständen der Bauausführung, eine detaillierte Aufarbeitung wird durch die Dissertation von Christoph Lücke erfolgen, vgl. Anm. 33 (Kapitel 1.2.1).

1020 So bat Albinmüller im Januar Friedrich Barner zur Besprechung von Details nach Darmstadt zu kommen, weil er sich nicht im Stand sah, sein Büro zu verlassen, vgl. Brief von Albinmüller an Friedrich Barner, 25.01.1913. 1911/12 war Albinmüller u.a. mit dem eigenen Hausbau beschäftigt, 1913 begannen die Arbeiten für die Miethäusergruppe auf der Mathildenhöhe, dazu kamen Aufträge für Privathäuser. In einem Schreiben an Frau Barner im Dezember 1913 erwähnte er die Belastung durch zwölf Bauprojekte und »unendlich viel kunstgewerbliche Kleinarbeit«, vgl. Brief von Albinmüller an Antonie (Toni) Barner, 26.12.1913.

»Es ist mir so, als ob mein Neubau Ihnen sehr gleichgültig ist, daß es Ihnen einerlei ist, ob der Bau gefährdet wird oder weiter nichts als Geld + Arbeit kostet. [...]. Technische Ratschläge vermisste ich alle Tage. Sie sollten mal sehen, wie mein wundervoller Frühstückssaal [...] verhäßlicht ist. [...] Jetzt soll ich Linoleum, Tapeten, Vorhänge aussuchen [...], ja offen gesagt, dazu müssten Sie doch hier an Ort + Stelle sein.«¹⁰²¹

Umgekehrt mischten sich Barner und seine Frau häufiger in Albinmüllers Gestaltungsprozess ein. Nach einer Auseinandersetzung 1914 über die entstandenen Kosten sah dieser sich zur Rechtfertigung gezwungen: Er habe »niemals etwas Überflüssiges oder gar unnötigen Luxus vorgeschlagen«¹⁰²², sondern nur »anständige [...] Arbeit«¹⁰²³ leisten wollen; Barner hingegen hätte meist die kostspieligeren Materialien gewählt, seine nachträglichen Änderungen hätten letztlich vieles teurer gemacht, so dass, »wenn ich nicht gebremst, das Haus noch größer geworden wäre«¹⁰²⁴. Die Einflussnahme Barners auf die Gestaltung ist in der Analyse und Beurteilung stets zu beachten, d.h. nicht jedes Ausstattungselement entspricht Albinmüllers Absichten. Dieser schien mit dem Ausgang des Projekts letztlich selbst nicht zufrieden gewesen zu sein. 1914 äußerte er gegenüber Barner: »ich wünsche jetzt auch, diesen Bau lieber nicht übernommen zu haben«¹⁰²⁵. Daher verwundert es nicht, dass das Sanatorium in den zeitgenössischen Publikationen von und über Albinmüller auffällig abwesend ist; einzig die Hauptfassade und der Musiksaal waren in dem Bildband *Werke der Darmstädter Ausstellung und andere Arbeiten nach Entwürfen von Professor Albinmüller* abgebildet, den dieser 1917 herausgab.¹⁰²⁶

1021 Brief von Friedrich Barner an Albinmüller, 19.05.1913.

1022 Brief von Albinmüller an Friedrich Barner, 09.11.1914.

1023 Ebd.

1024 Ebd.

1025 Ebd. 1919 erarbeitete Albinmüller jedoch noch einmal Pläne für eine zusätzliche Erweiterung aus, die allerdings nicht zur Ausführung kamen, vgl. Brief von Albinmüller an Friedrich Barner, 8.12.1919.

1026 Vgl. *Werke der Darmstädter Ausstellung* 1917, S. 75 f.

6.3.1 Architektur und Disposition der Räume

Mit dem Neubau [Abb.199, 211] schuf Albinmüller eine direkte Verbindung zwischen dem bereits bestehenden Vorderhaus und der »Villa am Walde«. Der Haupteingang wurde zum Neubau verlegt, so dass eine Art grüner Ehrenhof entstand.

An der Rückseite schloss sich schräg ein Seitentrakt an [Abb.212], diese Aufteilung war den Grundstücksverhältnissen geschuldet. Den neuen Haupteingang gestaltete Albinmüller unauffällig und platzierte ihn an einer Seite der Hauptfassade, die dadurch in ihrem repräsentativen Eigenwert umso deutlicher hervortrat. Die Mitte dominierte der Holzgiebel, der Obergeschosse und Zwerchhaus verband, und im unteren Bereich ornamental verziert war. Zwei leicht vorgewölbte Seitenrisalite und ein graues Schieferdach rahmten den Bau ein. Die breite Fensterfront im Hochparterre wurde von herrschaftlich wirkenden Vollsäulen getragen, die verdeutlichten, dass sich das Sanatorium an eine gehobene Gesellschaftsschicht richtete.

Mit dem Walmdach, welches über ein Drittel der Fassadenfläche bestimmte, und der Verwendung von Natursteinen, Elemente des Landhaus- und Heimatstils,¹⁰²⁷ ähnelte der Bau dem etwa zeitgleichen Entwurf Bruno Tauts für das Erholungsheim »Ettershaus« in Bad Harzburg.¹⁰²⁸ Anders als Taut verwendete Albinmüller den Naturstein jedoch nur im Sockelbereich, der größere Teil der Fassade wurde glatt verputzt. Dies gab dem Bau einen städtischeren Charakter, der noch durch das eigentlich von Albinmüller vorgesehene Ziegeldach verstärkt worden wäre,¹⁰²⁹ er ist somit stärker der zeitgleich entstandenen Miethäusergruppe in Darmstadt verwandt.

Abb. 211:
Albinmüller: Sanatorium Dr. Barner, Braunlage, Neubau (1911–1914): Hauptfassade. Der Zugang zum Bau liegt links (rechts neben der Durchfahrt).



1027 Vgl. Gräfe 2010a, S. 96.

1028 Vgl. u.a. Bruno Taut: »Zu den Arbeiten der Architekten Bruno Taut und Hoffmann«, in: *Moderne Bauformen* 12 (1913), S. 121–124, Abb.S. 137 f.; Zöller-Stock 1993, Abb.S. 29.

1029 Vgl. Brief von Albinmüller an Friedrich Barner, 09.11.1914.

Der neue Hauptzugang [vgl. Abb. 212] führte die Gäste direkt zum Vestibül im Hochparterre. Alle weiteren Verkehrswege gingen von der sich anschließenden Diele ab. Die gemeinschaftlich genutzten Räume schlossen sich im Hochparterre an: Damenzimmer, Musiksaal und drei Speisesäle. Zwei wintergartenartige Gänge, ursprünglich offen gedachte Veranden,¹⁰³⁰ führten zu den älteren Gebäudeteilen: dem »Vorderhaus« und der »Villa am Walde« [Abb. 212, links bzw. rechts]. Von den Wintergängen verlief eine Enfilade, an sich ein Element herrschaftlicher barocker Architektur, über Damenzimmer und zwei der Speisesäle. Allerdings führt diese nicht auf ein besonders herausgehobenes Ziel, sondern diente eher dem Durchgangsverkehr.¹⁰³¹

Im hinteren Flügel des Hochparterres befanden sich die Behandlungsräume. Für das Personal waren Nebengänge und gesonderte Treppenhäuser vorgesehen, die Wirtschaftsräume hatte Albinmüller ins Souterrain gelegt.

Im ersten Obergeschoss des Mitteltraktes lag die Arztwohnung, deren Zugang verborgen dem Haupttreppenhaus angegliedert war. Der hintere Bereich des ersten sowie das ganze zweite Obergeschoss nahmen insgesamt 40 Fremdenzimmer auf. Im Mitteltrakt des Dachgeschosses befand sich die Wohnung der Familie eines der Kinder Barners, die übrigen Räume dienten als Unterkünfte der Mitarbeiter. Zur Erschließung der Obergeschosse war ein Aufzug vorgesehen.

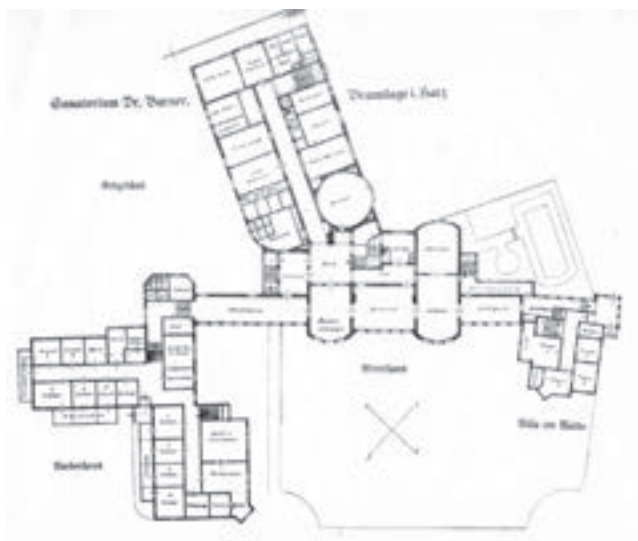


Abb. 212:
Sanatorium Dr. Barner,
Braunlage, Neubau
(1911–1914):
Grundriss Erdgeschoss
[Hochparterre]

1030 Vgl. Fischer 2000, S. 75.

1031 Zur weniger gut gelungenen Disposition der Räume vgl. auch Kellmann 2004, S. 315 f.

6.3.2 Raumkunst

Da es in Albinmüllers Selbstverständnis als Entwerfer lag, alles »vom ersten Mauerstein bis zu den Gardinen durchzudenken«¹⁰³², wie er selbst an Frau Barner schrieb, wurden die meisten Einrichtungsgegenstände und Ausstattungselemente nach seinen Entwürfen bzw. Vorgaben gestaltet. Neben den Möbeln betraf dies z.B. die Linoleum-Fußbodenbeläge und Lincrusta-Tapeten, hergestellt von den Delmenhorster Linoleumwerken (Anker-Marke), für die Albinmüller seit 1906 Entwürfe schuf.¹⁰³³ Diese Materialien hatten den Vorzug der langen Haltbarkeit und der leichten Reinigung, bewusst wurde das teurere Inlaid-Linoleum gewählt, da dessen Farbgebung sehr haltbar war und somit länger repräsentativ blieb.

Eine ausreichende Versorgung mit Tageslicht und sauberer Luft gehörte zu den Grundbedingungen eines Sanatoriums; so wiesen die Gemeinschaftsräume und Fremdenzimmer große Fensterflächen auf. Viele Tischoberseiten und Ablageflächen waren mit Marmor- oder Glasplatten versehen, um sie gründlich reinigen zu können. Vermutlich zielte auch Albinmüllers Rat an Frau Barner im Dezember 1913 auf die Reduzierung von Staubfängern:

»In Ihrem eigenen Interesse aber bitte ich sie, seien sie vorsichtig mit gekurbelten, gehäkeltten und sonstwie ornamentierten Sachen, als Kissen, Teppichen(sic), Decken und Deckchen. Vorsicht auch in der Anbringung von Bildern, Schildern und sonstigem Wandschmuck!«¹⁰³⁴

Zugleich dürfte es in seinem Interesse gewesen sein, die von ihm konzipierte Gestaltung durch nichts stören zu lassen.

Die Tapeten lieferte die Tapetenfabrik Coswig G.m.b.H.¹⁰³⁵ Von diesen hat sich leider nur die Tapete im Blauen Speisesaal erhalten, die meisten Zimmer wurden in den 1970er Jahren Tapeten mit Nachdrucken französischer Jugendstilmuster (der Nancy-Region) ausgestattet. Alle Beleuchtungskörper wurden von der Gasapparat und Gusswerk AG, Mainz, eigens nach Entwürfen Albinmüllers angefertigt.¹⁰³⁶ Ausführlich korrespondierte dieser bezüglich der zu

1032 Brief von Albinmüller an Antonie (Toni) Barner, 26.12.1913.

1033 Siehe Kapitel 5.4.1.

1034 Brief von Albinmüller an Antonie (Toni) Barner, 26.12.1913.

1035 Vgl. zur beabsichtigten Bestellung bei Coswig Brief von W. Floss, Magdeburg, an Albinmüller, 28.08.1913.

1036 Vgl. Brief von Albinmüller an Antonie (Toni) Barner, 15.11.1913: »Ich möchte Ihnen sehr empfehlen die nötigen Beleuchtungskörper durch die Firma Deutsches Metallwarenwerk Berlin [...] zu beziehen. Die Firma hat neuerdings eine große Serie meiner Entwürfe in ihre Fabrikation aufgenommen.«; Brief von Albinmüller an Antonie (Toni) Barner, 13.12.1913: Bei Bestellung durch Gasapparat & Gusswerke Mainz müsse Albinmüller neue Entwürfe anfertigen, da die Firma Deutsches Metallwarenwerk Berlin für die von ihm vorgeschlagenen Entwürfe das Alleinverwertungsrecht besaß.

verwendenden Farben und Vorhänge mit Frau Barner,¹⁰³⁷ auch der mit der Bauleitung vor Ort beauftragte Architekt Mittelstrass (Lebensdaten unbekannt) wurde von ihm mehrmals gemahnt, die Einhaltung seiner Vorgaben zu überwachen. So forderte er 1913, »dass ja das Rot die richtige Leuchtkraft, wie in meinen Skizzen angegeben, enthält«¹⁰³⁸ oder »dass der graue Anstrich [im Treppenhaus, Anm. d. Verf.] in einem schönen klaren Grau ausgeführt wird und vor allen Dingen nicht blaugrau oder grüngrau ausfällt.«¹⁰³⁹

Albinmüller stattete im Sanatorium Dr. Barner jeden Raum seiner Funktion entsprechend aus. Ein gedachter Rundgang durch die wichtigsten Räume soll die Stilmittel und Charakteristiken verdeutlichen, die er in der Inneneinrichtung des Sanatoriums verwendete, um Raumstimmungen zu erzeugen, die das Lebensgefühl einer gehobenen Gesellschaftsschicht unterstützten, ohne übermäßig prunkvoll zu wirken.

Verkehrswege und Nebenräume

Albinmüller widmete den Verkehrswegen und Nebenräumen die gleiche gestalterische Aufmerksamkeit, wie sie auch die Haupträume erhielten, wissend, dass diese entscheidend die Gesamtwirkung stützen (oder schwächen) können. Damit entsprach er ganz den Anforderungen, die an die Raumkunst gestellt wurden, wie sie von Hans Streit 1907 in einem Aufsatz in der *Architektonischen Rundschau* dargelegt wurden. Dieser forderte, dass »auch Neben- und Verbindungsgänge der Liebe und Sorgfalt des Künstlers [bedürfen]«¹⁰⁴⁰, denn diese hätten die Aufgabe, »zu vermitteln und auszugleichen und so die übrigen Räume zu einem abgeschlossenen harmonischen Ganzen zu vereinigen«¹⁰⁴¹.

Albinmüllers Wegeführung leitete die Gäste vom Haupteingang über eine innen liegende gerade einläufige Treppe zum Vestibül (auch »Eingangsfur«) [Abb. 213]. Ursprünglich war der Zugang von außen über eine Freitreppe vorgesehen, Bruno Taut hatte dies sehr repräsentativ für das »Ettershaus« umgesetzt.¹⁰⁴² Im Sommer 1913 fiel jedoch die Entscheidung, die Treppe nach innen zu verlegen.¹⁰⁴³ Diese Lösung wurde von Albinmüller schließlich bevorzugt, da

1037 Vgl. Brief von Albinmüller an Antonie (Toni) Barner, 13.12.1913.

1038 Brief von Albinmüller an Mittelstrass, 04.10.1913, dort auch betr. Musiksaal: »Die Farben meiner Skizze müssen ganz genau eingehalten werden.«; vgl. auch Brief von Albinmüller an Mittelstrass, 02.04.1913: »Insbesondere sind genaue Angaben über die Farben der zur Verwendung kommenden Boden- und Wandplatten gegeben.«.

1039 Brief von Albinmüller an Mittelstrass, 10.11.1913.

1040 Streit 1907, S. 48.

1041 Ebd.

1042 Vgl. Zöller-Stock 1993, S. 32 f.

1043 Vgl. Kellmann 2004, S. 309.

zum einen die Fassade so ihre ausgewogene Symmetrie behielt, zum anderen die Gäste schneller in den geschützten Innenbereich und zudem direkt in das Vestibül geführt wurden.¹⁰⁴⁴ Von einer Freitrepppe kommend, hätte zuerst der weniger repräsentative Verbindungsgang zum Vorderhaus durchquert werden müssen.

Leider ging durch den Treppeneinbau der geplante quadratische Grundriss verloren, was die Raumwirkung abschwächte. Denn diese war geprägt von der quadratischen Felderaufteilung des Bodens, welche – in der ursprünglichen Fassung – mit dem Grundriss korrespondiert hätte.

Durch den Verzicht auf dekorative figurative Zierelemente erzeugte Albinmüller hier einen sehr bereinigten, geradezu aufgeräumten Raumeindruck, der im starken Kontrast zur Fassade stand. Der Boden wurde mit weißem und schwarzem Carrara-Marmor ausgelegt.¹⁰⁴⁵ Die Wand war klassisch aufgebaut, mit einer schwarzen Sockelleiste, der sich raumhoch eine helle einfarbige Fläche anschloss, begrenzt unterhalb des Gesims durch eine schwarze, eine Frieszone andeutende Doppellinie. An der Decke war nur der Randbereich durch eine schmale Zierleiste aus Stuck betont. Zum Schmuck in diesem Raum diente eine halbkugelförmige Deckenleuchte mit vier zusätzlich herabhängenden kelchförmigen Lampen sowie ein repräsentativer Wandkamin aus Serpentinsteine,¹⁰⁴⁶ der an der Stirnseite symmetrisch zur Tür zur Garderobe platziert war. Mit Albinmüllers Einverständnis wurden rote Vorhänge gewählt.¹⁰⁴⁷

Abb. 213:
Albinmüller: Sanatorium Dr. Barner,
Braunlage, Neubau (1911–1914): Vestibül
(»Eingangsfurk«)



1044 Vgl. Brief von Albinmüller vom 21.07.1913, zitiert bei: Kappler 2004/2005, S. 115. Seit den 1930er Jahren befindet sich der Hauptzugang wieder am Vorderhaus, vgl. Kellmann 2004, S. 309.

1045 Vgl. Brief von Büro Albinmüller, Darmstadt, an Mittelstrass, 13.09.1913 sowie Auskunft von Herrn Johann Barner, Email 12.11.2014.

1046 Hergestellt von der Sächsischen Serpentinsteine-Gesellschaft, Zöblitz, für die Albinmüller schon seit einigen Jahren Entwürfe anfertigte (siehe Kapitel 3.6.3), vgl. Postkarte (Versandbestätigung) der Sächsischen Serpentinsteine-Gesellschaft G.m.b.H., Zöblitz, 23.10.1913.

1047 Vgl. Brief von Albinmüller an Antonie (Toni) Barner, 08.01.1914.



Abb. 214:
Josef Hoffmann: Haupthalle im Sanatorium
Purkersdorf (1905)

Die Materialität muss hier mit Vorsicht beurteilt werden, da die Entscheidung für Marmor auf Barner zurückgeht,¹⁰⁴⁸ somit nicht Albinmüllers ursprünglicher Intention entspricht. Dessen Baubeschreibung von 1911 sah vor, Terrazzo als Bodenbelag zu verwenden, bis zur Türhöhe sollten die Wände Glanzstuck erhalten, die übrige Wandfläche mit ›Casseinfarbe‹ gestrichen werden.¹⁰⁴⁹ Albinmüller wollte die gewünschte Wirkung also weniger über den Materialwert erreichen, sondern über Farbe, Textur und Linienführung. Die Verwendung von Steinboden war in diesem Bereich naheliegend, da das Vestibül der stärksten Beanspruchung durch schmutziges Schuhwerk ausgesetzt war.

Die Raumgestaltung trägt in ihrer Geradlinigkeit und dem konventionellen Wandaufbau deutliche neoklassizistische Züge. Die quadratische Feldereinteilung hatte Albinmüller zwar bereits früher angewandt, z.B. für den Teppich im Speisezimmer auf der Brüsseler Weltausstellung 1910 oder bei der Deckengestaltung des Herrenzimmers auf der III. Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung 1906 in Dresden. Bei diesen früheren Beispielen waren die Linien und Umrahmung jedoch stets durch ornamentierte Binnenzeichnungen gestaltet, hier hingegen ist das Muster auf die Grundform des Rasters zurückgeführt. Das dies durchaus einer klassizistischen Gestaltungspraxis entspricht, lässt sich an Vorbildern ablesen, wie sie Paul Mebes in seiner erstmals 1908 erschienenen Publi-

1048 Vgl. Brief von Albinmüller an Friedrich Barner, 09.11.1914.

1049 Vgl. Baubeschreibung 1911, Bl. 3 f.

kation *Um 1800* zeigte.¹⁰⁵⁰ Aus der Konzentration auf Fläche und Linie, dem absoluten Verzicht auf Ornamentik sowie einer Farbgebung mit starker Signalwirkung (Schwarz, Weiß, Rot) sprechen zugleich moderne Züge. In der strengen Geradlinigkeit, den Farben schwarz und weiß und dem Quadratmotiv, besteht durchaus eine Verbindung zur Haupthalle des Sanatoriums Purkersdorf, 1905 von Josef Hoffmann erbaut [Abb. 214]. Diese war neben dem großen Raumvolumen durch eine strikte Geradlinigkeit sowie das für Hoffmann typische Quadrat-Motiv geprägt.

Gerade im Vergleich zur sehr offenen Halle von Hoffmann wird jedoch die bürgerliche Dimension des Raumes deutlich. Damit wird auch eine nach Gräfes Deutung mögliche »heroische Geste«¹⁰⁵¹, die Albinmüller ihrer Analyse zufolge mit diesem Raum anstrebte, stark reduziert. Dieser Raum ist vielmehr sehr gut für seinen Zweck als Vorraum geeignet: er bietet Wetterschutz und Wärme (Kamin), ist gut zu reinigen (Marmorflächen) und dient der Repräsentation. Eine Reduktion in Formensprache und Ausstattung solcher Eingangsbereiche wurde zudem empfohlen, um in den anschließenden Räumen eine Steigerung des Raumeindrucks bewirken zu können.¹⁰⁵²

Vom Vestibül zur Diele führten zwei doppelflügelige Schwingtüren [Abb. 215]. Sie wiesen große Fensterflächen auf und waren mit Oberlichtern versehen, um so die Diele mit Tageslicht zu versorgen. Diese war ein quadratischer, fensterloser Raum, welcher als zentraler Knotenpunkt aller Verbindungswege im Neubau diente. Von hier aus waren Damenzimmer und Musiksaal, die Speisesäle und Behandlungsräume erreichbar, auch gingen von hier die Haupttreppe und der Schacht für den (nie in Betrieb genommenen) Aufzug in die oberen Stockwerke ab. Die Diele wiederholte noch einmal die Empfangsfunktion des Vestibüls, mit der wärmeren Farb- und Materialwahl sowie der Möblierung war sie zugleich der Nutzung als Warte- und Gesellschaftsraum angepasst.

Hier war der ursprünglich von Albinmüller intendierte Raumeindruck ebenfalls abgeschwächt, da ein zusätzlicher Stützpfeiler im Raum platziert werden musste.¹⁰⁵³ Damit ist durch nachträglich nötig gewordene bauliche Veränderungen an Vestibül und Diele auch die Übereinstimmung in der quadratischen Raumform zwischen beiden verloren gegangen. Deutlich hingegen blieb der beabsichtigte starke Kontrast in Farbe und Textur.

1050 Siehe z.B. Mebes 1918, Abb. S. 261 (Raum im Schloss Stutensee bei Karlsruhe).

1051 Gräfe 2010a, S. 105.

1052 Vgl. die Empfehlungen zur Ausstattung des Vorraums bei Haenel/Tscharmann 1908, S. 37.

1053 Vgl. Kellmann 2004, S. 310.



Abb. 215:
Albinmüller: Sanatorium Dr. Barner, Braun-
lage, Neubau (1911–1914): Diele

Albinmüller hatte im Entwurf auch hier eine wesentlich schlichtere Ausstattung vorgesehen als verwirklicht wurde, nämlich helles, mattiertes Eichenholz für die Wandvertäfelung sowie, als Zeichen moderner Raumausstattung und zugleich unter Beachtung hygienischer Ansprüche, Linoleum als Bodenbelag. Tatsächlich wurden Marmor für den Bodenbelag und auf Barners Wunsch russisches Birkenholz für die Wandvertäfelung benutzt.¹⁰⁵⁴

Die heute in Vestibül und Diele befindlichen Möbel hatte Barner bereits 1910 auf der Brüsseler Weltausstellung erworben. Es handelt sich bei diesen um Entwürfe von Peter Behrens für den dort gezeigten Raum der Illustrierten Zeitungen und den Presseraum.¹⁰⁵⁵

Die für den Eingangsbereich nötige Garderobe [Abb. 216] legte Albinmüller nicht zwischen Vestibül und Diele, wie der übliche Verkehrsstrom es nahelegen würde, sondern neben das Vestibül. Um von der Garderobe zur Diele zu gelangen, musste man zurück ins Vestibül oder einen Nebenweg über den Behandlungstrakt nehmen.

1054 Vgl. Brief von Albinmüller an Friedrich Barner, 09.11.1914.; sowie: Anonym: *100 Jahre Sanatorium Dr. Barner. Das Sanatorium und der Architekt Albin Müller 1905 bis 1919. Ein Spätwerk des Darmstädter Jugendstils*, Ausst. Braunlage (Sanatorium Dr. Barner), Braunlage 2000 [Faltblatt zur Ausstellung]. Bei Gräfe 2010a, S. 107, ist abweichend »Kirschholz« angegeben. Ob Barner auch für die Entscheidung verantwortlich war, am Boden Marmor zu verlegen, lässt sich gegenwärtig nicht klar belegen, vgl. Brief von Büro Albinmüller, Darmstadt, an Mittelstrass, 13.09.1913: Hier heißt es nur die Auswahl des Marmors betreffend: »Im übrigen mag Herr Dr. Barner selbst bestimmen, was verwendet werden soll.«

1055 Vgl. Kellmann 2001, S. 117. Dabei handelte es sich um Ledersessel, Beistelltische und Lehnstühle aus dem Presseraum und dem Zimmer der Illustrierten Zeichnungen. Hergestellt hatte die Möbel die Möbelfabrik Theodor Encke, Magdeburg, mit welcher Albinmüller schon seit seiner Zeit als Lehrer an der Magdeburger Kunstgewerbeschule zusammenarbeitete.

Das Farbschema im Raum war vom Grün der Lincrusta-Tapete geprägt, die bis über die Höhe des Türsturzes angebracht war, veredelt durch den goldfarbenen Ton der Garderobengestelle. Diese Garderobe spielte für Albinmüller eine wichtige Rolle in der Präsentation des Sanatoriums: Als Barner auf die geplante Lincrusta-Tapete verzichten wollte, wies er auf die Nachteile eines, möglicherweise auch noch schlechten, einfachen Anstrichs hin:

»Wenig erfreut bin ich darüber, dass in der Garderobe kein Lincrusta[sic] angebracht werden soll. Nach den Erfahrungen, die wir gemacht haben, dass die Leute dort oben keinen guten Anstrich zu stande bringen, wird somit der erste gute Eindruck, den man beim Eintritt im Sanatorium und der Garderobe haben sollte, direkt abgeschwächt.«¹⁰⁵⁶

Daneben war eine solche Tapete ihrer Eigenschaften wegen aus hygienischen Gründen sehr gut für einen Raum geeignet, in den durch Straßenkleidung und Schuhwerk viel Schmutz hereingetragen wurde: Lincrusta ist widerstandsfähig und wasserfest, lässt sich daher sehr gut reinigen.¹⁰⁵⁷

Abb. 216:
Albinmüller: Sanatorium Dr. Barner, Braunlage, Neubau (1911–1914): Garderobe im Neubau; Detail der Lincrusta-Tapete



1056 Brief von Albinmüller an Mittelstrass, 24.11.1913. Albinmüller sprach aus Erfahrung, vgl. die misslungene Wandgestaltung im Vorzimmer zum Trauzimmer auf der III. Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung 1906 in Dresden, siehe Kapitel 3.5.1.

1057 Siehe hier Kapitel 5.4.1. zum Material Lincrusta und weiteren Entwürfen Albinmüllers.

Der Bodenbelag zeigte ein Gittermuster mit zierlichem Flechtwerk aus Blättern und kleinen Blumen [s. hier Abb. 162 unten], verwies damit nach draußen in die Natur. Dazu korrespondierte das Grün der Lincrusta-Tapete, deren Muster aus abstrahierten ionischen Kapitellen sehr repräsentativ wirkte.¹⁰⁵⁸

Linoleum wurde in fast allen übrigen Räumen des Sanatoriums als Bodenbelag verlegt; Ausnahmen waren neben den bereits erwähnten Räumen im Eingangsbereich der Musiksaal und das Damenzimmer. Albinmüller verwendete eigene Entwürfe aus der bestehenden Produktion der Delmenhorster Linoleumfabrik (Anker-Werke), in der haltbaren Inlaid-Technik hergestellt. Das noch erhaltene Linoleum weist grafische Muster, aufgebaut aus geometrischen Grundformen oder stark abstrahierten Naturvorbildern auf [Abb. 217].

Für den Gang zwischen Speisesälen und Anrichte sowie einen Teilbereich des Flurs im 2. Obergeschoss wurden zwei weitere Lincrusta-Tapeten verwendet [Abb. 218]. Das Muster im 2. Obergeschoss bestand aus einem schachbrettartig angeordneten vegetabilen Ornament mit S-förmig geschwungenen Pflanzenranken. Der Flur bei den Speisesälen wurde mit einem außergewöhnlichen, fast schwarz wirkenden Muster aus eng aneinandergesetzten Kreisen und Wellenlinien versehen.

Lincrusta wurde auch in den Behandlungsräumen verwendet, die dadurch zugleich eine hygienische und ästhetische Ausstattung erhielten. Diese Linoleum-Bodenbeläge und Lincrusta-Tapeten sind noch heute vorhanden, ein Beleg ihrer sehr guten Haltbarkeit.

Die übrigen Flure erhielten Schablonenfrieze auf einfarbigem Anstrich [z. B. Abb. 219, 220]. Hier entwarf Albinmüller nicht alle Muster selbst, denn:

»Ich habe keine Zeit und fühle mich auch nicht veranlasst, derartige Wand-schablonenmuster zu entwerfen, der betreffende Maler soll weiter entsprechende und brauchbare Vorschläge unterbreiten.«¹⁰⁵⁹

Er behielt sich nur die endgültige Entscheidung über die zu verwendenden Muster vor.¹⁰⁶⁰

1058 Siehe auch Kapitel 5.4.1.

1059 Brief von Büro Albinmüller, Darmstadt, an Mittelstrass, 20.09.1913.

1060 Vgl. Brief von Albinmüller an Mittelstrass, 07.11.1913.

Abb. 217:

Albinmüller: Sanatorium Dr. Barner, Braunlage, Neubau
(1911–1914): Linoleum-Muster, verwendet in Fluren
und Treppenhäusern



Abb. 218:

Albinmüller: Sanatorium Dr. Barner, Braunlage, Neubau
(1911–1914): Lincrusta-Muster (Flur Obergeschoss;
Flur bei den Speisesälen)

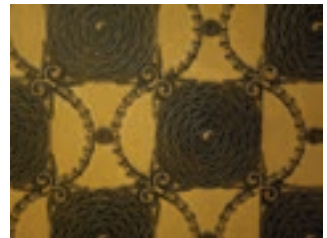




Abb. 219:
Albinmüller: Sanatorium Dr. Barner, Braunlage, Neubau (1911–1914): Treppenflur bei den Fremdenzimmern (Historische Aufnahme)



Abb. 220:
Albinmüller: Sanatorium Dr. Barner, Braunlage, Neubau (1911–1914): Treppenflur bei den Fremdenzimmern, Detailsicht (2011)

Die Wandgestaltung des hinteren Wintergartens, der zur »Villa am Walde« führt, sowie deren Vorraum übernahm Albinmüller allerdings selbst.¹⁰⁶¹

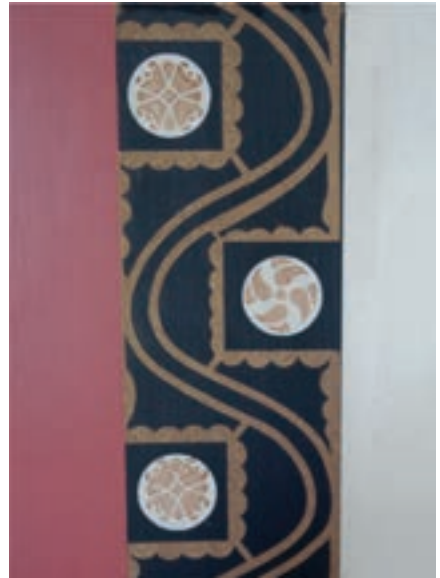
Im Wintergarten umrahmte ein Fries Fenster und Türen bzw. betonte die Ecken und den oberen Abschluss der farbigen Wandfassung [Abb. 221]. Dieser bestand aus einem auf dunklem Grund angebrachten goldfarbenen Doppel-Wellenband, dessen gegenläufige »Täler« Quadrate mit einer angedeuteten Blüte enthielten [Abb. 222].

1061 Vgl. z.B. Brief von Albinmüller an Mittelstrass, 04.10.1913

Abb. 221:
Albinmüller: Sanatorium Dr. Barner, Braun-
lage, Neubau (1911–1914): Wintergarten
(Historische Aufnahme)



Abb. 222:
Albinmüller: Sanatorium Dr. Barner, Braun-
lage, Neubau (1911–1914): Wintergarten,
Detailansicht eines restaurierten Fries-
abschnitts (2018)



Die Malerei war in schwarzer Wachsfarbe und Ölverguldung ausgeführt worden.¹⁰⁶² Ein ähnliches Friesmuster, aus alternierenden Quadraten, verbunden über ein vegetables Band, hatte Albinmüller auf der Künstlerkolonie-Ausstellung 1914 in Darmstadt, im Herrenzimmer der Mietwohnung im Olbrichweg 8, eingesetzt [Abb. 145].

¹⁰⁶² Vgl. Yvonne Erdmann: *Der Wintergarten und das Durchgangszimmer im Sanatorium Dr. Barner, Braunlage. Inventarisation und kunstgeschichtliche Einordnung der Ausstattung*, Facharbeit zum Diplom (Hochschule für angewandte Wissenschaft und Kunst, Fachhochschule Hildesheim/Holzminde/Göttingen) o.J. [Typoskript], S. 30 f.

Während das Ornament im Wintergarten frei von historischen Vorbildern war, wählte Albinmüller für den anschließenden Verbindungsgang eine Formensprache, die klassizistische Elemente aufnahm, allerdings mit vegetabilen Motiven gefüllt [Abb. 223]. Die Wandfläche war in Felder aufgeteilt, zur Trennung dienten aufgemalte Pilaster, den oberen Abschluss bildete eine schmale Zierleiste aus Spiralformen und Blütenkelchen. Die Pseudopilaster sind aus übereinandergestellten Blöcken mit vegetabilem Ornament aufgebaut, die zugleich eine kannelierte Säule andeuten. Ähnliche, vegetabile Pseudopilaster hatte Albinmüller in den Speisezimmern seiner Wohnungsausstattungen in den Miethäusern Olbrichweg 8 und 10 während der Künstlerkolonie-Ausstellung 1914 gezeigt [vgl. hier Abb. 147–149].



Abb. 223:
Albinmüller: Sanatorium Dr. Barner, Braunlage,
Neubau (1911–1914): Wandmalerei im Übergang
zur »Villa am Walde« (2014)



Gemeinschaftsräume

Drei Speisesäle standen den Sanatoriumsgästen zur Verfügung, diese wurden nach den für sie vorgesehenen Tapetenfarben benannt: blau, gelb und grün [Abb. 224].

Die Räume waren von Albinmüller zurückhaltend ausgestattet worden: Für die Wandvertäfelung und die Büfets in den Speisesälen wurden verschiedene Arten Eiche benutzt,¹⁰⁶³ der Boden war mit Linoleum ausgelegt. Zwar war die Ablagefläche der Büfets jeweils mit einer Marmorplatte (»bleu belge«) versehen,¹⁰⁶⁴ dies stellte jedoch zugleich ein sehr haltbares und gut zu reinigendes und damit zweckmäßiges Material dar.

Herausgehoben wurde der Blaue Speisesaal durch die Tapete [Abb. 225], die über dem niedrigen Holzpaneel die Wand bedeckte. Hierbei handelte es sich um eine Leimdrucktapete, sie ist die einzige noch erhaltene Originalpapiertapete der ursprünglichen Ausstattung des Sanatoriums. Den Untergrund bilden stilisierte Weinranken, darauf sind versetzt achteckige Bildfelder angeordnet, abwechselnd mit einer Fackel oder einem Obstkorb gefüllt. Zusätzlich waren schwarze Leisten zur Feldereinteilung sowie im Randbereich eine graue Einrahmung nachträglich mit der Hand aufgemalt worden.¹⁰⁶⁵ Die Achteckform und die streng stilisierten, symmetrischen Bildmotive (Fackel und Obstkorb) gehören einer neoklassizistischen Formensprache an. Aus klassizistischen Ornamenten war auch die Deckenlampe aufgebaut, mit einer perlschnurartigen Aufhängung und in Voluten auslaufenden Armen [Abb. 226].

In Dimension und Ausstattung strahlte der Blaue Speisesaal eine dezidiert bürgerliche Atmosphäre aus. Dies wird deutlich, wenn man zum Vergleich die Speisesäle im »Ettershaus« von Bruno Taut [Abb. 227], mit einer aufwändigen Wand- und Deckengestaltung, bzw. die sehr weite, offene Konzeption Josef Hoffmanns für das Sanatorium Purkersdorf [Abb. 228] heranzieht, welche durch offene Deckenkonstruktion einen fabrikhallenartigen Charakter zeigte.

1063 Vgl. u. a. Brief von Möbelfabrik W. Knust, Wolfenbüttel, an Friedrich Barner, 25.07.1913.

1064 Vgl. Brief von Möbelfabrik W. Knust, Wolfenbüttel, an Friedrich Barner, 18.11.1913; Möbelfabrik W. Knust, Wolfenbüttel, an Friedrich Barner: Rechnung für das Sanatorium Dr. Barner, Braunlage a./H., 02.06.1914.

1065 Vgl. Pfrompfe 2006, S. 41. Falsch hingegen die Angabe bei Fischer 2000, S. 76, dass es sich um einen Nachdruck handele.



Abb. 224:
Albinmüller: Sanatorium
Dr. Barner, Braunlage,
Neubau (1911–1914):
Blauer Speisesaal



Abb. 225:
Albinmüller: Sanatorium Dr. Barner, Braun-
lage, Neubau (1911–1914): Detail der Tapete



Abb. 226:
Albinmüller: Sanatorium Dr. Barner, Braunlage, Neubau
(1911–1914): Deckenleuchte in den Speisesälen

Abb.227:
Bruno Taut: Speisesaal im
Sanatorium »Ettershaus«
(1909–1910)



Abb.228:
Josef Hoffmann: Speisesaal im
Sanatorium Purkersdorf (1905)



In Tauts »Ettershaus« nahm der Speisesaal die Position des »größten und wichtigsten Saal[s] des Gebäudes«¹⁰⁶⁶ ein und wurde als solche gekennzeichnet. Im Sanatorium Barner hob Albinmüller das Damen- und das Musikzimmer durch die Raumgestaltung besonders hervor, wie sie auch in ihrer Funktion als Räume für gesellschaftliches Beisammensein bzw. Musikgenuss aus dem normalen Alltag des Sanatoriums hervorgehoben waren. Diese Räume werden nun betrachtet.

Eine Raumsicht von 1919 verdeutlicht die reiche, im repräsentativen Gehalt gesteigerte Ausstattung des Damenzimmers [Abb. 229]. Teppich, Wand und Polster zeigen jeweils verschiedene, opulente Musterungen.

Die Tür zu Diele war durch Zierelemente herausgehoben [Abb. 230]: Gekuppelte Pilaster mit vergoldeten Kapitellen aus stilisierten Akanthusblättern und ein vergoldetes Ornament aus Girlanden, Rosetten und Spiralen am Oberlicht gaben dem Raum einen geradezu herrschaftlichen Rahmen.

1066 Zöllner-Stock 1993, S. 39 f.

Die Decke wurde mit vergoldetem Stuckdekor versehen: einem im Kreis geführten Motiv des Laufenden Hundes [Abb. 231]. Die Vergoldung allerdings war ein Zutun von Barner, gegen das Albinmüller sich vergeblich gewehrt hatte.¹⁰⁶⁷



Abb. 229:
Albinmüller: Sanatorium
Dr. Barner, Braunlage,
Neubau (1911–1914):
Damenzimmer (Historische
Aufnahme)



Abb. 230:
Albinmüller: Sanatorium Dr.
Barner, Braunlage, Neubau
(1911–1914): Damenzimmer,
Pilaster und Oberlicht der
Tür zur Diele



Abb. 231:
Albinmüller: Sanatorium Dr. Barner, Braunlage, Neubau
(1911–1914): Deckengestaltung im Damenzimmer

1067 Vgl. Brief von Albinmüller an Mittelstrass, 30.03.1914.

Der Funktion des Raumes passte Albinmüller auch den Bodenbelag an. War sonst überwiegend Linoleum verlegt, mit Ausnahme der Diele und des Vestibüls (dessen Marmorbelag Barner anzulasten ist), so sollte hier Eichenparkett verwendet werden.¹⁰⁶⁸ Allerdings wollten die Bauherren von den Vorgaben abweichen und stattdessen Linoleum auslegen lassen, was Albinmüllers Meinung zufolge die Raumwirkung stark gemindert hätte, so dass er Frau Barner zu Teppich riet:

»Ich möchte Ihnen dringend raten den Gesellschaftsraum [d.i. Damenzimmer] nicht mit Linoleum zu belegen, besonders nicht mit dem von Ihnen vorgeschlagenen, das für die Eleganz des Raumes nicht vornehm genug wirkt. Sie werden sich doch eine Staubsaugmaschine anschaffen müssen [...]«¹⁰⁶⁹

Dieser Teppich wurde von der Würzener Teppich- und Veloursfabriken AG nach Entwurf Albinmüllers hergestellt, farblich auf die übrige Raumgestaltung abgestimmt.¹⁰⁷⁰

Hier waren die Möbel, die Albinmüller entworfen hatte und in deutschem Nussbaumholz ausführen ließ,¹⁰⁷¹ von einer weichen, neobiedermeierlichen Formensprache geprägt [Abb. 232] – dem Raumtyp »Damenzimmer« angepasst.

Abb. 232:
Albinmüller: Sanatorium Dr. Barner, Braunlage, Neubau (1911–1914): Tisch und Sessel aus dem Damenzimmer



1068 Vgl. Baubeschreibung 1911, Bl. 4.

1069 Brief von Albinmüller an Antonie (Toni) Barner, 15.11.1913.

1070 Vgl. Postkarte der Würzener Teppich- und Veloursfabriken AG an Mittelstrass, 26.11.1913; Brief von Büro Albinmüller, Darmstadt, an Mittelstrass, 02.12.1913.

1071 Vgl. Brief von Möbelfabrik W. Knust, Wolfenbüttel, an Friedrich Barner, 18.11.1913. Knust hatte zuerst amerikanisches Nussbaumholz vorgeschlagen, vgl. Brief von Albinmüller an Möbelfabrik W. Knust, Wolfenbüttel, 10.12.1913. Albinmüller bestand jedoch auf der deutschen Holzart, die Rechnung belegt die Verwendung von deutschem Nussbaum, Maserholz, poliert, vgl. Möbelfabrik W. Knust, Wolfenbüttel, an Friedrich Barner: Rechnung für das Sanatorium Dr. Barner, Braunlage a./H., 02.06.1914.

Die Linienführung des Sessels, von den Füßen über die Seiten- zur Rückenlehne, erhielt eine vom Biedermeier inspirierte Form, einzige Verzierung war eine Volute am Übergang zwischen Lehne und Stuhlbein. Eine derartige Betonung von Verbindungspunkten der Konstruktion war durchaus typisch für die Möbelkunst um 1800.¹⁰⁷² Die Tischplatte lagerte auf vier an den Enden jeweils zu Voluten eingerollten Stützen, die sowohl eine – für das Biedermeier typische – Lyraform nachahmen, als auch an Farnwedel erinnern, somit die Zugehörigkeit zum Spätjugendstil nicht leugnen.

Ebenfalls durch eine repräsentative Deckengestaltung gekennzeichnet ist der Musiksaal [Abb. 233]. Bereits der runde Grundriss, aufgenommen in der Musterung des Parkettbodens, hob den Raum von den übrigen ab.

Die Wandfläche war durch breite Pilaster in Wandfelder aufgeteilt, fortgesetzt wurde dies bei der Fensterfront durch schlanke Rundpfeiler zwischen den Fensterscheiben. Die sehr schmalen, fast nur angedeuteten Kapitelle der Pilaster waren kanneliert und vergoldet, die Abschlüsse der Rundpfeiler der Fenster wurden ebenfalls vergoldet. Die Fläche zwischen den Pilastern war mit grüner¹⁰⁷³ Seide bespannt und mit Zierbögen in Form von Zopfgirlanden [Abb. 234] dekoriert.



Abb. 233:
Albinmüller: Sanatorium
Dr. Barner, Braunlage,
Neubau (1911–1914):
Musiksaal

1072 Vgl. Lux 1919, Tafel 11.

1073 Vgl. Brief von Peter Georg Palis, Magdeburg, an Antonie (Toni) Barner, 09.03.1914.

Abb. 234:
Sanatorium Dr. Barner, Braunlage, Neubau
(1911–1914): Blaupause der Ornament-
zeichnung für die Wandfelder im Musiksaal
(Detail)



Für die Gardinen wurde passend zur Wandbespannung grüne Seide gewählt.¹⁰⁷⁴ Die Zierbögen und alle sichtbaren Holzflächen, auch an den Möbeln, waren weiß gestrichen, das Fußbodenparkett bestand aus Eiche und Mooreiche.¹⁰⁷⁵

Besonders auffällig vor diesem eher ruhigen Hintergrund war die Decke, hierfür hatte Albinmüller ursprünglich eine »einfache[...] Stuckverzierung und Schablonenmalerei«¹⁰⁷⁶ vorgesehen. Zur Ausführung kam tatsächlich eine sehr reiche Deckengestaltung: Die Mittelrosette war aus 24 wirbelförmig vom Zentrum ausgehenden Ranken aufgebaut, die in Spiralen endeten, jede dritte Ranke war in der Mitte etwas dicker und wie die Girlanden der Wand zu einer Zopfleiste ausgeformt, was sie zugleich Farnwedeln ähnlich machte [vgl. die Flügelgestaltung von 1914, Abb. 159]. Acht kleinere Rosetten waren um das Mittelmotiv angeordnet, deren Umkränzung aus zwölf kleinen wirbelförmig verdrehten Zopfleisten bestand. Diese Formgebung scheint zum einen inspiriert von den um 1900 sehr populären Darstellungen des Mikrokosmos, wie sie u.a. in den Werken Ernst Haeckels bekannt geworden waren.¹⁰⁷⁷ Viele Jugendstilkünstler, z.B. August Endell oder der mit Albinmüller näher bekannte Karl Groß, hatten solche Motive in ihren Gestaltungen um 1900 eingesetzt, die Faszination wirkte noch bis in die Jahre vor dem Ersten Weltkrieg.

1074 In der Korrespondenz ist von »zur Wand passende[n] grüne[n] Seide« die Rede, vgl. Brief von Peter Georg Palis, Magdeburg, an Antonie (Toni) Barner, 09.03.1914.

1075 Vgl. Brief von Albinmüller an Mittelstrass (Betr. Spiegelrahmen), 25.09.1913.

1076 Baubeschreibung 1911, Bl. 3.

1077 Vgl. Haeckel war selbst im Juli 1903 Gast im Sanatorium Dr. Barner gewesen, im Archiv befindet sich eine Ausgabe von Ernst Haeckels »Die Welträthsel. Gemeinverständliche Studien der Monistischen Philosophie« (1903), mit einer Widmung an Friedrich Barner, »zur freundlichen Erinnerung an den Besuch 4.–6. Juli 1903«.

Zugleich evozieren die gegenläufigen Wirbel der Rosetten auch eine rhythmische, dem Musiksaal angemessene Bewegung, wie sie gerade Musik und Tanz hervorruft.

Die Vergoldung des zentralen Stuckmotivs sowie der kleineren Rosetten war hier ebenfalls von Barner veranlasst worden, vergeblich bat Albinmüller darum, dies rückgängig zu machen:

»Die nochmalige Durchsicht meiner Entwürfe und sonstiger Unterlagen für die Ausstattung des Musiksaales hat ergeben, dass von mir aus keinerlei Angaben über Vergoldung der Deckenrosetten gemacht worden sind. Es sollen lediglich die an den Wänden befindlichen Ornamenteile und die äußeren Perlstäbe der Decke vergoldet werden. Die ornamentierten Rosetten müssen ganz weiss bleiben. Ich ersuche Sie deshalb auf alle Fälle die dort angebrachte Vergoldung wieder wegstreichen zu lassen.«¹⁰⁷⁸

Die Möbel wiesen einen Einfluss des Neoklassizismus auf,¹⁰⁷⁹ erkennbar am Stuhl mit seiner auf ein Oval reduzierten Rückenlehne und der auch hier zur Betonung der Konstruktion am Übergang zwischen Lehne und Sitzfläche angebrachten Volute [Abb. 235]. Dadurch wirkt dieses Stuhlmodell belebter und weniger streng aufgefasst als ein nach gleichem Grundprinzip aufgebauter Stuhl aus dem 1909 für die Berliner Galerie Keller & Reiner eingerichteten Empfangszimmer [Abb. 236].

Im Vergleich zu den sehr prunkvollen Musiksaal-Entwürfen, die Albinmüller 1908 auf der Hessischen Landesausstellung bzw. 1914 auf der Künstlerkolonie-Ausstellung in Darmstadt präsentierte, zeigte sich die Gestaltung dieses Raums gleicher Funktion äußerst reduziert und mit einer sehr dezenten neoklassizistischen Formensprache. Deutlich traten hingegen Züge eines Gartensaals hervor, unterstützt durch den grünen Stoff, Ziergirlanden und eine sehr flache Fensterbrüstung. Leider ist die Wirkung heute verfälscht, da die originalen Stoffe nicht mehr vorhanden sind.

1078 Brief von Albinmüller an Mittelstrass, 30.03.1914.

1079 Die Möbel wurden von der Darmstädter Möbelfabrik G.m.b.H. hergestellt Vgl. Brief von Darmstädter Möbelfabrik (Georg Schwab) an Friedrich Barner, 16.12.1913.

Abb. 235:
Albinmüller: Sanatorium Dr. Barner, Braunlage,
Neubau (1911–1914): Stuhl aus dem Musiksaal



Abb. 236:
Albinmüller: Stuhl aus einem Empfangszimmer
(Galerie Keller & Reiner, Berlin, 1909)



Fremdenzimmer

Mit dem Neubau entstanden 40 Fremdenzimmer, die im 1. und 2. Obergeschoss lagen [Abb. 237]. Die Zimmer unterschieden sich in der Größe, erhielten jedoch eine einheitliche Ausstattung bestehend aus: Bettgestell(en), Nachttisch(en), Diwan, Kommode, diversen Tischen und Sitzmöbeln, Standspiegel (mit Ablage), Kleiderschrank und Kofferbank. Die Möbelensembles wurden von der Darmstädter Möbelfabrik hergestellt, verwendet wurden deutsche Edelhölzer (Kirsche und Nussbaum).¹⁰⁸⁰ Sie sind noch heute in den Patientenzimmern im Neubau in Verwendung. Alle Fremdenzimmer waren mit fließendem Wasser (warm und kalt), Zentralheizung, elektrischem Licht und einem Klingelsystem für Schwestern und Personal ausgestattet.¹⁰⁸¹ Zur Zimmerausstattung gehörte auch ein eingebauter Schrank, dessen Konstruktion von Albinmüller auf gute Bedienbarkeit ausgelegt war: Ein herausziehbarer Rahmen sollte einen leichteren Zugriff auf die hinteren Kleiderhaken ermöglichen und zugleich ein Zufallen der Türen verhindern.¹⁰⁸² Die Zimmer hatten gemusterte Tapeten erhalten¹⁰⁸³ sowie Linoleum als Bodenbelag. Die Nachtschränke der Fremdenzimmer erhielten Porzellaneinsätze (zur Aufnahme des Nachtpfes).

Die neoklassizistische Formensprache, die Albinmüller für die gemeinschaftlich genutzten Räume gewählt hatte, setzte sich hier fort, erkennbar z.B. an den Schreibtischstühlen mit ihren Y-förmigen Mittelstreben der Rückenlehnen [Abb. 238] oder den sockelartig schwarz gefassten Füßen der Möbel. Die zierlichen Beine und Füße waren vergleichbar den Möbeln, die Albinmüller 1909 in der Berliner Galerie Keller & Reiner im »Zimmer der Tochter« präsentiert hatte.¹⁰⁸⁴

Durch die zurückhaltende Formsprache bei den Möbeln sowie den Verzicht auf Schmuckelemente – charakteristisch bei den Schrankmöbeln [Abb. 238] – erreichte Albinmüller, dass diese nicht übermäßig luxuriös wirkten. Gleichwohl hob sie die feine Materialbehandlung und der dezente Einsatz klassizistischer Elemente heraus. Betrachtet man im Vergleich die Ausstattung der

1080 Vgl. Rechnung der Darmstädter Möbelfabrik, 13.05.1914. Die Entwürfe fertigte Albinmüller im Januar 1913, im März mahnte er ein Musterzimmer bei Mittelstrass an, vgl. Brief von Albinmüller an Friedrich Barner, 25.01.1913, Sanatorium Barner; Brief von Albinmüller an Mittelstrass, 12.03.1913.

1081 Vgl. Prospekt des Sanatoriums, o.J. [nach 1914]; Gräfe 2010a, S. 102.

1082 Vgl. Brief von Albinmüller an Mittelstrass, 07.04.1913.

1083 Vgl. z.B. Brief von Albinmüller an Antonie (Toni) Barner, 15.11.1913.

1084 Siehe Kapitel 5.2.2.

Fremdenzimmer im »Ettershaus« von Taut, so waren diese wesentlich einfacher gehalten [Abb. 239] und glichen eher den Möbelentwürfen, die Albinmüller 1905 für das Sanatorium Dr. Barner geschaffen hatte.

In der Gegenüberstellung fällt auch die großzügige Deckenhöhe der Fremdenzimmer im Sanatorium Barner auf. Allerdings richteten sich beide Häuser an verschiedene Zielgruppen: Während das Ettershaus ein »Betriebssanatorium« war, besuchte das Sanatorium Dr. Barner das gehobene Bürgertum.

Abb. 237:
Albinmüller: Sanatorium Dr. Barner,
Braunlage, Neubau (1911–1914):
Fremdenzimmer



Abb. 238:
Albinmüller: Sanatorium Dr. Barner,
Braunlage, Neubau (1911–1914): Schrank
und Stuhl aus den Fremdenzimmern

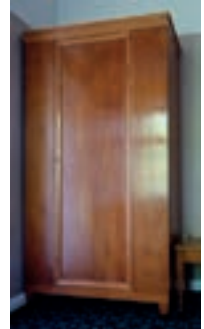


Abb. 239:
Bruno Taut: Fremdenzimmer im Sanatorium
»Ettershaus« (1909–1910)



6.4 Fazit

Die Einrichtungen, die Albinmüller in zwei Schaffensphasen (1905 und 1911 bis 1914) für das Sanatorium Dr. Barner in Braunlage schuf, erweisen sich jeweils als ein Konzentrat der für seine Magdeburger bzw. Darmstädter Jahre typischen Gestaltungsmittel. Allerdings unterlag, wie anhand der Korrespondenz gezeigt, die Ausstattung des Neubaus zum Teil der Einflussnahme der Bauherren. Aus eben diesem Briefwechsel wurde jedoch auch ersichtlich, dass es im Selbstverständnis Albinmüllers als Architekt und Raumkünstler lag, stets alle Bestandteile eines Baus durchzuplanen und aufeinander abzustimmen.

Die erhaltenen Möbel und Einbauten, die 1905 nach Entwürfen Albinmüllers entstanden waren, weisen eine geometrisch-tektonische Formensprache auf, wie sie für den deutschen Jugendstil in diesen Jahren typisch war. Die Gestaltung prägte eine betont sachliche, zurückhaltende Auffassung. Der Bauherr Friedrich Barner brachte dadurch eine klar moderne Haltung zum Ausdruck. Die erhaltenen Gegenstände lassen den Schluss zu, dass diese Einrichtung durchaus vergleichbar gewesen sein könnte mit jener, die für das Sanatorium in Trebschen im gleichen Zeitraum ausgewählt wurden.

Deutlich davon unterschied sich die Ausstattung des Neubaus, die einige Jahre später entstanden war. Hier zeigte Albinmüller, inzwischen über 40-jährig, eine gereifte, neoklassizistisch geprägte Formensprache, welche dem großbürgerlichen Publikum des Sanatoriums bestens entgegen gekommen sein dürfte. Entsprechend den Idealen der Raumkunst stattete Albinmüller die Räumlichkeit ihrer Bestimmung gemäß, in den Einzelementen harmonisch aufeinander abgestimmt und in sich geschlossen aus. So empfing das Vestibül die Gäste in straffen, geordneten Zügen, während Damenzimmer und Musiksaal durch verspieltere Details, der Verwendung von Stoffen und Schmuckelementen, zu einem angeregten, längeren Verweilen einluden. Auf eine ästhetische Verbindung, welche die einzelnen Räume zu einer größeren Einheit zusammengebunden hätte, verzichtete Albinmüller.

Bei vielen Elementen zeigt sich im Sanatorium eine größere Zurückhaltung im Einsatz von Zierformen und Ornamenten als bei der auf den Ausstellungen 1908 und 1914 präsentierten Raumkunst. Die ursprünglich von Albinmüller vorgesehene Ausstattung wäre im Bereich von Vestibül und Diele zudem die Materialien betreffend noch einfacher gehalten gewesen, als letztlich vom Bauherren bestimmt. Vergleichbar ist die Ausstattung des Sanatorium-Neubaus den 1909 für die Berliner Galerie Keller & Reiner entworfenen Zimmern, vor allem der für ein Landhaus vorgesehenen Raumfolge. In der stark reduzierten Raumauffassung insbesondere des Vestibüls wurde jedoch auch eine Nähe zu Josef Hoffmanns Sanatoriumsbau in Purkersdorf deutlich.

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 Jungesellen-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.

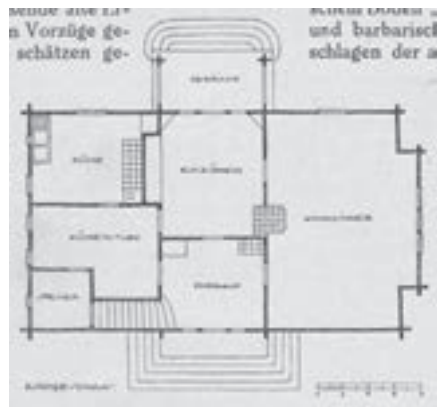
1170 Zeh 1925/1926, S. 358.

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 Wohnzimmermöbeln 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 Wohnhaus (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. Dezen-te 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 verwen-deten 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 ge-schmückt.

Albinmüller verzichtet im Haus Winnar nicht auf eine künstlerische Bear-beitung 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 Decken-fläche vorzog. Für die Möbel verwendete er hingegen klare Formen, bei der Pols-terung setzte Albinmüller auf ein einheitliches modernes Blockstreifenmuster, wie es zu der Zeit z.B. von den Werkstätten des Bauhauses oder der Kunstgewer-beschule Burg Giebichenstein, Halle, entwickelt wurde. Allerdings ist die Ver-wendung 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 Theater-
ausstellung 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 Theater-
ausstellung Magdeburg 1927:
Firmenkioske



Abb. 280:
Albinmüller: Deutsche Theater-
ausstellung 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

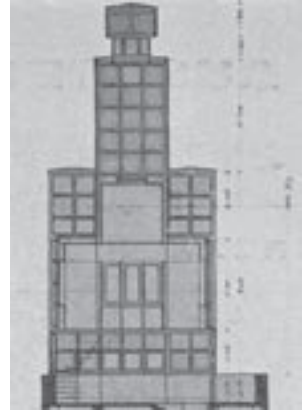


1273 Vgl. Wedemeyer 1927, S. 528. Die Ausführung lag bei der Firma Schwabe & Co., Berlin, vgl. ebd.

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 Formensprache 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 Kulturepoche 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 Theater-
ausstellung 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, bewirken 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 Handwerkerschule. 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.

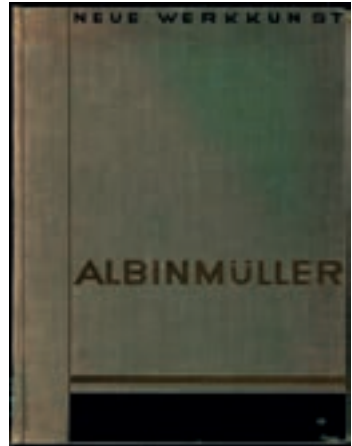
1310 Vgl. Sildatke 2013, S. 353, vgl. ebd. S. 346 f. zu Albinmüllers »Ankleidezimmer einer Primadonna«.

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 Christmonddrosenreis. 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 Christmonddrosenreis. 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 1905, 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)

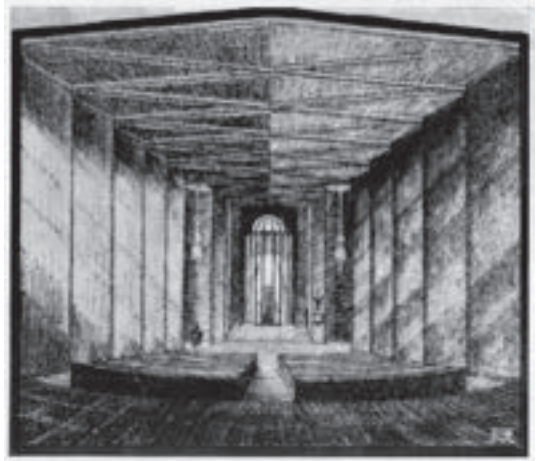


Abb. 302:
Albinmüller: Entwurf für ein Kirchenschiff
(1928)



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.

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«¹³²¹ 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,¹³²² 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!«¹³²³

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 [...]«¹³²⁴. 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.¹³²⁵

Gemäß den Zielen der Reformbewegung unterstützte Albinmüller parallel zur Lehrtätigkeit lokale Betriebe mit seinen Künstlerentwürfen.¹³²⁶ Dass er damit positiven Einfluss auf das örtliche Kunstgewerbe ausübte, bestätigte der Direktor der dortigen Kunstgewerbeschule, Emil Thormälén, bereits 1902.¹³²⁷ 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.¹³²⁸ 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.¹³²⁹ Zudem verband er mit seiner Entwurfstätigkeit einen pädagogischen Auftrag: »Der Besteller muss eben auch erzogen werden [...]«¹³³⁰ 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.¹³³¹ 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.¹³³² 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.¹³³³

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.¹³³⁴

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.¹³³⁵ 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.«¹³³⁶

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.¹³³⁷ 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.«¹³³⁸

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.«¹³³⁹

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,¹³⁴⁰ 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«¹³⁴¹. 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«.¹³⁴² 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.¹³⁴³ 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 angegedutetem Kreuzrippengewölbe im Entrée [Abb. 47] oder Maßwerk in der Türverglasung [Abb. 56]. Gotische und romanische Elemente hatten Albinmüller in den 1890er Jahren besonders fasziniert,¹³⁴⁴ 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.¹³⁴⁵

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 Elemente 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]¹³⁴⁶.



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«¹³⁴⁷ 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.¹³⁴⁸

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.«¹³⁴⁹

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«¹³⁵⁰.

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‹¹³⁵¹ 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.¹³⁵² 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.¹³⁵³ 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 1910.¹³⁵⁴ In den 1920er Jahren galten seine Raumgestaltungen als vorbildliche Gegenbeispiele zu Le Corbusiers »Wohnmaschine«, die für das abgelehnte Neue Bauen stand.¹³⁵⁵ 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«¹³⁵⁶ 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.«¹³⁵⁷

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].¹³⁵⁸ 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,¹³⁵⁹ 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 Grundfläche¹³⁶⁰ 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.¹³⁶¹ 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 [...]«¹³⁶² ausgestaltet. Auch seien laut Noack die neuesten technischen Errungenschaften und Materialien eingesetzt worden, so z.B. eine Zentralheizung, elektrisches Licht und ein Vakuumreiniger.¹³⁶³

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.¹³⁶⁴

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 selbstempfundnen 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 1927.¹³⁶⁵ 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 Damenzimmers 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.¹³⁶⁶

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.¹³⁶⁷

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.«¹³⁶⁸

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).

9 Verzeichnisse

9.1 Wettbewerbs- und Ausstellungsbeteiligungen

Das Verzeichnis enthält alle Ausstellungs- und Wettbewerbsbeteiligungen Albinmüllers, wie sie im Zuge der Recherchen zu dieser Arbeit ermittelt werden konnten, Beteiligungen an Galerie-Ausstellungen sind eingeschlossen. Beiträge, auf die im Text ausführlicher eingegangen wird, enthalten einen entsprechenden Verweis. Die Auflistung konzentriert sich auf Raumkunst und Kunstgewerbe,¹³⁶⁹ es wird kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben.

März 1898: »Eine *Garnitur Sitz-Möbel* in Nussbaumholz für ein besseres Bürgerheim, doch ohne Prunk« (iv. Wettbewerb der *Deutschen Kunst und Dekoration* 1898)

Beitrag/Auszeichnung: II. Preis für den Entwurf »Mizy« (Preisgeld 40 Mark)
[Anm. d. Verf.: Es wurde kein I., aber drei II. Preise vergeben.]

Quelle: Siehe Kapitel 2.3.2

Juli 1898: »*Fenster Verglasung*, und zwar für ein dreitheiliges [...] Flurfenster mit Holzrahmenwerk und aufgehenden seitlichen Flügeln.« (ix. Wettbewerb der *Deutschen Kunst und Dekoration* 1898)

Beitrag/Auszeichnung: I. Preis für den Entwurf »Fragezeichen am Halbmond« (Preisgeld 60 Mark)

Quelle: Siehe Kapitel 2.3.2

September 1898: »Eine *Garnitur Polster-Möbel* [...]. Bezug aus einfarbigem Stoff mit gut verteilter *AufnäH-Arbeit*.« (x. Wettbewerb der *Deutschen Kunst und Dekoration* 1898)

Beitrag/Auszeichnung: II. Preis für den Entwurf »Glück Auf« (Preisgeld 40 Mark)
[Anm. d. Verf.: Es wurde nur der I. und II. Preis vergeben.]

Quelle: Siehe Kapitel 2.3.2

Februar 1899: »*Garderobe-Gestell* für die Diele oder den Flur [...] eines vornehmen bürgerlichen Hauses.« (iv. Wettbewerb der *Deutschen Kunst und Dekoration* 1899)

Beitrag/Auszeichnung: I. Preis für den Entwurf »Colonia« (Preisgeld 50 Mark);
III. Preis für den Entwurf »Agrippina« (Preisgeld 15 Mark)

Quelle: Siehe Kapitel 2.3.2

1899: »Xylektypom-Möbel« (3. Eingeschaltetes Preis-Ausschreiben der *Deutschen Kunst und Dekoration*, im Auftrag der Möbelfabriken G. Schöttle, Stuttgart, und J. Buyten & Söhne, Düsseldorf)

Beitrag/Auszeichnung: I. Preis für einen Entwurf zu einem Salon »Deutsch« (Preisgeld 500 Mark)

Quelle: Siehe Kapitel 2.3.2

¹³⁶⁹ Zur Architektur Albinmüllers siehe: Gräfe 2010a, S. 258–291.

- April 1899: »Pianino-Gehäuse für die Verhältnisse einer vornehmen bürgerlichen Wohnung passend.« (vi. Wettbewerb der *Deutschen Kunst und Dekoration* 1899)
 Beitrag/Auszeichnung: II. Preis für den Entwurf »Rühr mich nicht an« (Preisgeld 60 Mark); Lobende Erwähnung für den Entwurf »Marterkasten«
 Quelle: Vgl. *Deutsche Kunst und Dekoration* 4 (1899), S. 438–440, Abb. S. 580 f.
- Juli 1899: »Kachel-Ofen für ein Wohnzimmer [...] Besonderer Werth wird auf eigenartige Formengebung im Aufbau gelegt.« (ix. Wettbewerb der *Deutschen Kunst und Dekoration* 1899)
 Beitrag/Auszeichnung: II. Preis für den Entwurf »Kaminski« (Preisgeld 30 Mark); III. Preis für den Entwurf »St. Florian« (Preisgeld 15 Mark)
 Quelle: Vgl. *Deutsche Kunst und Dekoration* 5 (1899/1900), S. 43–45
- 25.11.1899–07.01.1900: »Volksthümliche Ausstellung für Haus und Herd«, Dresden
 Beitrag: »Wohnzimmer in schlesischem Kiefernholz mahagoniartig gebeizt« (sog. »Dresdner Zimmer«), Ausführung Bernhard Göbel, Freiberg
 Auszeichnung: Diplom für Albinmüller; Sächsische Staatsmedaille für Göbel
 Quelle: Siehe Kapitel 2.3.4
- 1900: Entwurfs-Wettbewerb unter den Lehrern der Kunstgewerbe- und Handwerkererschule Magdeburg, veranstaltet vom Stadtrat Carl Max Sombart (Mitglied des Schulvorstandes)
 Beitrag: Möbel, Metallgegenstände, Goldschmiedearbeiten, Textilien, Kunstverglasungen
 Quelle: Siehe Kapitel 3.2.1
- März 1902: Gruppenausstellung von Lehrern der Kunstgewerbeschule Magdeburg (Albinmüller, Paul Lang, Hans und Fritz von Heider), Städtisches Museum Magdeburg
 Beitrag: Albinmüller zeigte u.a. noch einmal das »Dresdner Zimmer« sowie weitere Möbel und Gebrauchsgerät
 Quelle: Siehe Kapitel 3.2.1
- 10.05.–10.11.1902: »Prima Esposizione internazionale d'Arte Decorativa Moderna« (1. Internationale Ausstellung für moderne dekorative Kunst), Turin
 Beitrag: »Dresdener Zimmer« (1899)
 Auszeichnung: Silbermedaille an den Hersteller Bernhard Göbel, Freiberg
 Quelle: Siehe Kapitel 2.3.4
- Februar–März 1903: Dritte Fachausstellung: Die Pflanze in ihrer dekorativen Verwertung, Kunstgewerbe-Museum Leipzig
 Beitrag: Beteiligung der Schüler der Kunstgewerbeschule Magdeburg
 Quelle: Siehe Kapitel 4.1.4

- 20.05.–30.09.1903: Deutsche Städte-Ausstellung, Dresden
Beitrag: Freistehender Schreibtisch
Quelle: Vgl. Willrich 1903, S. 265–278, hier: S. 276 f.
- 30.04.–01.12.1904: »Louisiana Purchase Exposition« (Weltausstellung), St. Louis
Beitrag: Künstlergruppe Magdeburg (Albinmüller, Paul Bürck, Paul Lang, Hans und Fritz von Heider): Herrenarbeitszimmer; Albinmüller zeigte auch Entwürfe für Landhäuser mit deren Inneneinrichtung sowie Gebrauchsgerät der Metallwarenfabrik Eduard Hueck, Lüdenscheid, und der Fürstlich Stolbergischen Hütte, Ilsenburg.
Auszeichnung: Grand Prix für Albinmüller
Quelle: Vgl. Lewald 1904, S. 411, 460. Siehe Kapitel 3.4
- 28.04.–30.09.1906: Große Berliner Kunst-Ausstellung
Beitrag: Arbeiten in Serpentin, Ausführung Sächsische Serpentinsteingellschaft, Zöblitz
Quelle: Vgl. *Offizieller Katalog der Großen Berliner Kunst-Ausstellung 1906*, Berlin / Stuttgart / Leipzig 1906, S. 196
- 12.05.–Ende Oktober 1906: III. Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung, Dresden
Beitrag: Raumkunst (Trauzimmer und Vorzimmer für das Standesamt Magdeburg, Wohn- und Empfangszimmer für das Städtische Museum Magdeburg, Herrenzimmer); Gebrauchs- und Ziergerät u.a. von der Fürstlich Stolbergischen Hütte, Ilsenburg und der Sächsischen Serpentinsteingellschaft, Zöblitz.
Die Schüler Albinmüllers waren maßgeblich am »Direktorenzimmer« beteiligt, ausgestellt von der Kunstgewerbeschule Magdeburg.
Auszeichnung: Staatsmedaille, Goldene und Silberne Medaille für Albinmüller; er hatte zudem das Amt des Ausstellungskommissars für Magdeburg und die Provinz Sachsen inne.
Quelle: Vgl. *Offizieller Katalog 1906a*, S. 7, 12, 20–24; vgl. ebd., S. 78 f. zum »Direktorenzimmer«, Siehe Kapitel 3.5 zu den Beiträgen Albinmüllers, zum »Direktorenzimmer« Kapitel 4.1.4
- November–Dezember 1906: »Ausstellung künstlerisch gemusterter Möbelstoffe, Hand- und Maschinenstickereien«, Königliches Gewerbemuseum (d. i. Kaiser-Wilhelm-Museum), Krefeld
Beitrag: Entwürfe für Textilien
Quelle: Vgl. P. Schulze 1907, S. 108
- 1907: »Ausstellung der Delmenhorster Linoleumwerke«, Kaiser-Wilhelm-Museum, Krefeld
Beitrag: »Peter Behrens, Albin Müller, Bruno Paul, Erich Kleinhempel und andere Künstler haben die Entwürfe geliefert.«

Quelle: Vgl. Anonym: »Ausstellungen«, in: *Die Werkkunst* 3 (1907 / 1908), S. 43–45, hier: S. 44

23.05.–01.11.1908: Hessische Landesausstellung für freie und angewandte Kunst, Darmstadt

Beitrag: Raumkunst (20 Räume, neben Wohnräumen ein Musiksaal, die Richter-Bibliothek für das Justizgebäude Mainz sowie Räume für das Fürstenbad Bad Nauheim); Gebrauchs- und Ziergerät in div. Materialien. Albinmüller entwarf auch einige Ausstellungsgebäude sowie gärtnerische Anlagen. Die Schüler Albinmüllers waren am Raum der Großherzoglichen Lehrateliers beteiligt.

Auszeichnung: Ritterkreuz 1. Klasse vom Verdienstorden Philipps des Großmütigen

Quelle: Vgl. zur Raumkunst Albinmüllers: *Illustrierter Katalog 1908*, S. 16, 33–38, 44, 46–49, 52–56, 61–66, 69 f., 97 f.; vgl. ebd., S. 36 zum Raum der Lehrateliers; vgl. Albinmüller 2007, S. 149. Siehe Kapitel 5.2.1

April 1908: Ostermesse Leipzig

Beitrag: Entwürfe von Albinmüller fanden sich unter den Exponaten der Sächsischen Serpentinsteine-Gesellschaft, Zöblitz

Quelle: Vgl. Hoyer 1995, S. 180

21.08.–(?) 1908: »Internationale kunstgewerbliche Ausstellung«, St. Petersburg

Beitrag: Entwürfe für die Fürstlich Stolbergsche Hütte Ilseburg und die Sächsische Serpentinsteine-Gesellschaft, Zöblitz; ein Damenbücherschrank, Ausführung Bernhard Göbel, Freiberg

Auszeichnung: Große goldene Medaille für Gegenstände der Fürstlich Stolbergschen Hütte, Ilseburg

Quelle: Vgl. Deutsches Komitee 1908, S. 27, 32, 37; Anonym: »Auszeichnung«, in: *Darmstädter Tagblatt* (21.10.1908)

1909: Wettbewerb für Studentenkunst, ausgeschrieben von Gustav E. Pazaurek, Direktor des Württembergischen Landesmuseum, Stuttgart

Beitrag/Auszeichnung: I. Preis für einen Bierseidel, Modellnummer 2138 (1908), Steinzeug, Ausführung Steinzeugfabrik Reinhold Merkelbach, Grenzhäuser

Quelle: Siehe Kapitel 5.4.2

1909: »Die Dame in Kunst und Mode«, Hohenzollern-Kunstgewerbehaus, Berlin (Galerie-Ausstellung)

Beitrag: Ankleidezimmer

Quelle: Vgl. Schur 1908 / 1909, S. 268 f.

15.05.–03.10.1909: Ausstellung für Christliche Kunst, Kunstpalast Düsseldorf

Beitrag: »Metallarbeiten«

- Quelle: Vgl. Max Schmid: »Ausstellung für christliche Kunst Düsseldorf 1909«, in: *Die Kunst für Alle* 25 (1909/1901), S. 73–82, hier: S. 78
- 21.11.1909: (Neueröffnung) Keller & Reiner, Berlin (Galerie-Ausstellung)
Beitrag: Raumkunst (mind. 8 Raumeinrichtungen)
Quelle: Siehe Kapitel 5.2.2
- 23.04.–01.11.1910: »Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles«
(Weltausstellung Brüssel)
Beitrag: Speisezimmer, Ausführung Theodor Encke, Magdeburg; daneben
Gebrauchsgerät in div. Materialien
Auszeichnung: Grand Prix für Albinmüller; sowie u.a. für einen Entwurf
Albinmüllers: Goldmedaille für die Porzellan-Manufaktur Burgau
Ferdinand Selle
Quelle: Vgl. Amtlicher Katalog 1910, S. 47. Siehe Kapitel 5.2.3
- 12.05.–16.10.1910: 4. Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes, Ausstellungs-
gebäude auf der Mathildenhöhe Darmstadt
Beitrag: unbekannt
Quelle: Vgl. Eva Huber, Annette Wolde (Mitarb.): »Die Darmstädter Künstler-
kolonie [...]«, in: Bernd Krimmel u.a. (Hrsg.): *Ein Dokument Deutscher Kunst.
Darmstadt 1901–1976*, Bd. 5: [...], Darmstadt 1976, S. 56–107, hier: S. 47
- 09.07.–29.11.1910: »Sonderausstellung von Arbeiten Professor Albin Müllers im
Ernst-Ludwighaus«
Beitrag: Pläne und Modelle zur Miethäusergruppe am Olbrichweg, Entwürfe
und Probestücke für den Musiksaal des Großherzogs; Gebrauchs- und
Ziergerät in div. Materialien sowie Entwurfszeichnungen
Quelle: Vgl. Anonym: »Eine Sonderausstellung von Arbeiten Professor Albin
Müllers im Ernst-Ludwighaus«, in: *Darmstädter Tagblatt* (07.07.1910);
Huber/Wolde 1976, S. 47
- 18.05.–15.10.1911: 6. Ausstellung der freien Vereinigung Darmstädter Künstler
»Kunstaussstellung Darmstadt 1911«
Beitrag: unbekannt
Quelle: Vgl. Huber/Wolde 1976, S. 47
- 1911: Kunstsalon Fuge, Hannover (Galerie-Ausstellung)
Beitrag: Ausstellungsraum
Quelle: Vgl. Leipheimer 1911, S. 79
- 16.05.–03.08.1914: Künstlerkolonie-Ausstellung, Mathildenhöhe, Darmstadt
Beitrag: Raumkunst: drei Musterwohnungen in den Miethäusern, daneben
u.a. im Ausstellungsgebäude ein Herrenzimmer und der Musiksaal des
Großherzogs, sowie Gebrauchs- und Ziergerät; Verschiedene Bauten im
Außenbereich und ein zerlegbares Ferienhaus
Quelle: Vgl. Römheld 1914, S. 33–42, 49–62, 65–69. Siehe Kapitel 5.3

- 15.05.–08.10.1914: »Deutsche Werkbund Ausstellung. Kunst in Handwerk, Industrie und Handel, Architektur«, Köln
 Beitrag: Entwürfe u.a. für Westerwälder Steinzeug; Ernst Wahliss, Turn-Teplitz; Deutsche Textile Kunst, Leipzig
 Quelle: Vgl. Ausstellungsleitung (Hrsg.): *Offizieller Katalog der Deutschen Werkbund-Ausstellung Cöln 1914. Mai bis Oktober. Mit einem Plane der Ausstellung*, Köln / Berlin 1914, S. 127 f., 128, 134, 166
- 1918: »Deutsche Kunst Darmstadt 1918«
 Beitrag: Albinmüller stellte erstmals als Maler aus (eine »Erzgebirgslandschaft«)
 Quelle: Vgl. Brief von Albinmüller an Friedrich Barner, 01.06.1918
- 1922: »Mitteldeutsche Ausstellung für Siedlung, Sozialfürsorge und Arbeit« (MIAMA), Magdeburg
 Beitrag: Doppelwohnhaus, Ausführung Christoph & Unmack AG, Niesky
 Quelle: Siehe Kapitel 7.3
- 1922: »Deutsche Kunst«, Darmstadt
 Beitrag: Entwürfe für Architektur
 Quelle: Vgl. Gräfe 2010a, S. 206
- 1925: 4. Jahresschau deutscher Arbeit: »Wohnung und Siedlung«, Dresden
 Beitrag: »Bürgerliches Wohnhaus«, Ausführung Christoph & Unmack AG, Niesky
 Quelle: Vgl. Amtlicher Führer 1925, S. 113 f. Siehe Kapitel 7.4.1
- Mai–September 1927: Deutsche Theaterausstellung, Magdeburg
 Beitrag: Leitender Architekt der Ausstellung, eingeschlossen die Ausstattung von Restauranträumen und der Ausstellungsbereiche. Als Aussteller zeigte Albinmüller Raumkunst sowie Entwurf und Modell für das Stadttheater Dessau.
 Quelle: Vgl. Amtlicher Führer 1927, S. 16, 43. Siehe Kapitel 7.5
- 1943: Gedächtnisausstellung, Darmstadt
 Beitrag: »Die Gedächtnisschau [...] gibt [...] einen Ueberblick über das reiche architektonische Schaffen des Künstlers, der auch als Maler und Dichter hervorgetreten ist [...].«
 Quelle: Vgl. Anonym: »Aus dem Lebenswerk Prof. Albinmüller. Ausstellung auf der Darmstädter Künstlerkolonie«, in: *Hessische Landeszeitung* (05.05.1943)

9.2 Im Text verwendete Abkürzungen

Abb.: Abbildung

u.a.: unter anderem

vgl.: vergleiche

z.B.: zum Beispiel

9.3 Verwendete Quellen und Literatur

Zur leichteren Orientierung zwischen Texten, die vor beziehungsweise zu Albinmüllers Lebzeiten erschienen, und sekundärer Forschungsliteratur werden die Publikation in zwei Gruppen aufgeteilt, wobei Albinmüllers Todesjahr 1941 zur Trennung dient. Von den üblichen Regeln abweichende Kurztitel, die innerhalb der Anmerkungen zur Unterscheidung nötig wurden, sind hier jeweils den bibliographischen Angaben vorangestellt aufgeführt. Zur Zeitschrift *Decorative Kunst* werden zusätzlich zum Jahrgang nach der Jahreszahl die Bandangaben verzeichnet, da hier Jahrgang und Band mitunter verwechselt werden.

9.3.1 Archivalien und unpublizierte Quellen

Berlin, Werkbundarchiv – Museum der Dinge (WBA-MDD)

Brief von Fritz Schumacher an Hermann Muthesius, Bremen 27.12.1904, WBA-MDD, D 102 (ADK 1-84/04)

Berlin, Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz (GStA PK)

Albinmüller: »Reisebericht erstattet von Albin Müller. Magdeburg 18. August 1905. An den Vorstand der gewerblichen Lehranstalten zu Magdeburg. Ziel der Reise: Dänemark und Norwegen«, GStA PK, I. HA Rep. 120 Ministerium für Handel und Gewerbe, E X, Nr. 314, Aktenzeichen IV 7999

Etat der Kunstgewerbe- und Handwerkerschule zu Magdeburg für das Etatjahr 1901, GStA PK, I. HA Rep. 120 Ministerium für Handel und Gewerbe, E X, Nr. 311 Aktenzeichen III b. 6907

Gesuch des Lehrers Albin Müller um Anrechnung früherer Privatthätigkeit bei einer eventuell zu erfolgenden festen Anstellung, 25.01.1902, Anlage zum Schreiben an den Regierungs-Präsidenten, 14.03.1902, GStA PK, I. HA Rep. 120 Ministerium für Handel und Gewerbe, E X, Nr. 312, Aktenzeichen III b. 2154

Muthesius, Hermann: »Bericht über die Besichtigung der Handwerker- und Kunstgewerbeschule und der gewerblichen Fortbildungsschule in Magdeburg am 14., 15. und 16. Dezember 1903«, 23.12.1903, GStA PK, I. HA Rep. 120 Ministerium für Handel und Gewerbe, E X, Nr. 313, Bl. 137–148

Personal-Bogen 1902:

Personal-Bogen Albin Müller, Anlage zum Schreiben an den Regierungs-Präsidenten, 14.03.1902, GStA PK, I. HA Rep. 120 Ministerium für Handel und Gewerbe, E X, Nr. 312, Aktenzeichen III b. 2154

Schreiben des Regierungs-Präsidenten, Magdeburg, an den Minister für Handel und Gewerbe, Berlin, 21.05.1900 [Betrifft die Besetzung der vacanten Lehrstelle an der hiesigen Kunstgewerbe- und Handwerkerschule], GStA PK, I. HA Rep. 120 Ministerium für Handel und Gewerbe, E X, Nr. 311, Aktenzeichen E.3753

- Schreiben an den Regierungs-Präsidenten, 14.03.1902 [Betrifft die Anstellung des Architekten Albin Müller an der hiesigen Kunstgewerbe- und Handwerkerschule], GStA PK, I. HA Rep. 120 Ministerium für Handel und Gewerbe, E X, Nr. 312, Aktenzeichen III b. 2154
- Schreiben an den Regierungs-Präsidenten, Magdeburg, 07.04.1902, GStA PK, I. HA Rep. 120 Ministerium für Handel und Gewerbe, E X, Nr. 312, ohne Aktenzeichen
- Schreiben des »Direktor Meyer« an den Minister für Handel und Gewerbe, 28.05.1904 [Betrifft Gesuch des Lehrers Albin Müller an der hiesigen Kunstgewerbe- und Handwerkerschule um Anrechnung von Dienstjahren], GStA PK, I. HA Rep. 120 Ministerium für Handel und Gewerbe, E X, Nr. 31, Aktenzeichen III b. 4377
- Schreiben des Finanz-Ministers an den Herrn Minister für Handel und Gewerbe, Berlin, 18.03.1905, GStA PK, I. HA Rep. 120 Ministerium für Handel und Gewerbe, E X, Nr. 314, Aktenzeichen III b. 2112
- Emil Thormälen an den Vorstand der gewerblichen Lehranstalten, Magdeburg, 27.01.1902 [Feste Anstellung des Architekten Albin Müller], Anlage zum Schreiben an den Regierungs-Präsidenten, 14.03.1902, GStA PK, I. HA Rep. 120 Ministerium für Handel und Gewerbe, E X, Nr. 312, Aktenzeichen III b. 2154

Braunlage, Stiftung Sanatorium Dr. Barner

Email von Johann Barner, 12.11.2014

Korrespondenz

- Brief von B. Harrass, Böhlen i. Thür., an Friedrich Barner, 08.06.1905
- Brief von Albinmüller an Antonie (Toni) Barner, 15.11.1913
- Brief von Albinmüller an Antonie (Toni) Barner, 13.12.1913
- Brief von Albinmüller an Antonie (Toni) Barner, 26.12.1913 (Kopie)
- Brief von Albinmüller an Antonie (Toni) Barner, 08.01.1914 (Kopie)
- Brief von Albinmüller an Friedrich Barner, 21.03.1910
- Brief von Albinmüller an Friedrich Barner, 21.06.1911
- Brief von Albinmüller an Friedrich Barner, 27.10.1911
- Brief von Albinmüller an Friedrich Barner, 25.01.1913
- Brief von Albinmüller an Friedrich Barner, 09.11.1914 (Kopie)
- Brief von Albinmüller an Friedrich Barner, 26.12.1916 (Kopie)
- Brief von Albinmüller an Friedrich Barner, 01.06.1918
- Brief von Albinmüller an Friedrich Barner, 11.11.1919
- Brief von Albinmüller an Mittelstrass, 18.12.1912
- Brief von Albinmüller an Mittelstrass, 12.03.1913
- Brief von Albinmüller an Mittelstrass, 02.04.1913
- Brief von Albinmüller an Mittelstrass, 07.04.1913

- Brief von Albinmüller an Mittelstrass, 10.04.1913
 Brief von Albinmüller an Mittelstrass, 25.09.1913
 Brief von Albinmüller an Mittelstrass, 04.10.1913
 Brief von Albinmüller an Mittelstrass, 07.11.1913
 Brief von Albinmüller an Mittelstrass, 10.11.1913
 Brief von Albinmüller an Mittelstrass, 24.11.1913
 Brief von Albinmüller an Mittelstrass, 30.03.1914
 Brief von Albinmüller an Möbelfabrik W. Knust, Wolfenbüttel, 10.12.1913
 Brief von Büro Albinmüller, Darmstadt, an Mittelstrass, 13.09.1913
 Brief von Büro Albinmüller, Darmstadt, an Mittelstrass, 20.09.1913
 Brief von Büro Albinmüller, Darmstadt, an Mittelstrass, 02.12.1913
 Brief von Friedrich Barner an Albinmüller, 19.05.1913
 Brief von Darmstädter Möbelfabrik (Georg Schwab) an Friedrich Barner,
 16.12.1913
 Brief von Möbelfabrik W. Knust, Wolfenbüttel, an Friedrich Barner, 25.07.1913
 Brief von Möbelfabrik W. Knust, Wolfenbüttel, an Friedrich Barner, 18.11.1913
 Brief von Möbelfabrik W. Knust, Wolfenbüttel, an Friedrich Barner: Rechnung
 für das Sanatorium Dr. Barner, Braunlage a./H., 02.06.1914
 Brief von Peter Georg Palis, Magdeburg, an Antonie (Toni) Barner, 09.03.1914
 Brief von W. Floss, Magdeburg, an Albinmüller, 28.08.1913
 Postkarte (Versandbestätigung) der Sächsischen Serpentinsteine-Gesellschaft
 G.m.b.H., Zöblitz, 23.10.1913
 Postkarte der Wurzener Teppich- und Veloursfabriken AG an Mittelstrass,
 26.11.1913
 Rechnung für Herrn Dr. med. Barner, Braunlage von Professor Albin Müller,
 Künstler-Kolonie Darmstadt, 23.12.1909
 Rechnung der Darmstädter Möbelfabrik, 13.05.1914

Sonstige Archivalien und ungedruckte Quellen

Baubeschreibung 1911:

- »Baubeschreibung zum Neubau eines Sanatoriums für Herrn Dr. med. et.
 phil. Fr. Barner, Braunlage i / Harz«, 21.06.1911
 Fremden-Buch Sanatorium Dr. Barner 1900–1907
 Erläuterungsbericht zu dem Entwurf des Sanatoriums Dr. Barner's, Braunlage
 i. H., Prof. Albin Müller, Künstler-Kolonie Darmstadt, 16.09.1909
 Erdmann, Yvonne: *Der Wintergarten und das Durchgangszimmer im
 Sanatorium Dr. Barner, Braunlage. Inventarisierung und kunstgeschicht-
 liche Einordnung der Ausstattung*, Facharbeit zum Diplom (Hochschule
 für angewandte Wissenschaft und Kunst, Fachhochschule Hildes-
 heim / Holzminden / Göttingen) o. J. [Typoskript]

Melching, Karen: *Kunsthistorische Erfassung von zwei Patientenraumausstattungen gestaltet von Albin Müller in einem zeitlichen Abstand von neun Jahren (1905/1914) im Sanatorium Dr. Barner Braunlage. Inventarisierung zweier exemplarischer Räume unter besonderer Berücksichtigung des Mobiliars*, Diplomarbeit (Hochschule für angewandte Wissenschaft und Kunst, Fachhochschule Hildesheim / Holzminden / Götting) 2003 / 2004 [Typoskript]
Prospekt des Sanatoriums, o. J. [nach 1914]

Darmstadt, Universitäts- und Landesbibliothek

Albinmüller: *Aus meinem Leben* (Maschinenschriftliches Manuskript), ca. 1931 / 1932 (Nachtrag um 1940) (Kopie)

Albinmüller: *Darmstädter Wohnkultur aus der Zeit der Künstlerkolonie. Haus Albinmüller*, [Darmstadt] [ca. 1928] (24 ungebundene Bildtafeln, Titelanzeige lt. Katalogkarte der Bibliothek)

Magdeburg, Stadtarchiv

Abschriften der Stellungnahmen zur Frage der Terminverschiebung von Paul Alfred Merbach und Franz Rapp, 22.03.1926, Akten der Altstadt, A III. 41.5 W (Akten betreffend: Bauten auf dem Ausstellungsgelände), 1925–1929, Bl. 100–103

Direktorium der Ausstellung: 3. *Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906. Geschäftsordnung*, Rep. 18 (3), K 16, Bd. XIII, fol. 23–27

Theodor Lewald an »Dr. von Boetticher« (Oberpräsident der Provinz Sachsen, Königl. Staatsminister), 03.10.1903, Akten der Altstadt, A II G 101 spec. 5b (Acten des Magistrats der Stadt Magdeburg betreffend die Verhandlungen mit der »Künstlergruppe Magdeburg« um Gewährung eines Zuschusses für die Ausstellung einer Zimmereinrichtung auf der Weltausstellung in St. Louis 1904), Blatt 11

Muthesius, Hermann: »Bericht über die Besichtigung der Handwerker- und Kunstgewerbeschule und der gewerblichen Fortbildungsschule in Magdeburg am 14., 15. und 16. Dezember 1903«, Rep. 183, K 16, Bd. XII, fol. 70–75

Schreiben des Magistrats der Stadt Magdeburg (Beims, Landsberg), an die Stadtverordnetenversammlung, Magdeburg, 02.08.1926, Akten der Altstadt, A III. 41.5 W (Akten betreffend: Bauten auf dem Ausstellungsgelände), 1925–1929, Bl. 129

Thormälen 1904a:

Emil Thormälen: »Bericht über den Verlauf und Erfolg des in der Zeit vom 4. Juli bis 13. August d. Js. hier eingerichteten Kursus im freien Flachornament«, 22.08.1904, Rep. 183, K 16, Bd. XII, fol. 44–46

Verzeichnis der verkäuflichen Gegenstände, die in Christiania zur Ausstellung kommen (ohne Datum), Stadtarchiv Magdeburg, Rep. 183 K 16, Bd. XIII, Bl. 17

Wurzen, Kulturhistorisches Museum:

Archiv der Wurzener Teppich- und Veloursfabriken AG

Musterbuch 3801–5500

Wurzner Teppich- & Velours-Fabriken. Aktien Gesellschaft: *Geschäfts-Bericht 1902*

Wurzner Teppich- & Velours-Fabriken. Aktien Gesellschaft: *Geschäfts-Bericht 1904*

Zons, Kreismuseum

Gerhardi & Co., Lüdenscheid (Hrsg.): *Spezial-Preisliste über Alboid-, Zinn-, versilberte Waren. Selecta- und Selecta versilberte Bestecke, Ausgabe 49*, Lüdenscheid: Spannagel & Caesar o. J. [ab 1907] (Kopie)

Privatbesitz

Albinmüller: *Aus meinem Leben* (Maschinenschriftliches Manuskript), ca. 1931 / 1932 (Nachtrag um 1940)

Brief von Bernhard Göbel, Freiberg i.S. an Herrn Riecke, Schwachhausen, 28.06.1900

9.3.2 Publikationen bis 1941

Am.: »Ein zerlegbares, transportables Holzhaus«, in: *Dekorative Kunst* 22 (1918 / 1919), Bd. 27, S. 363, Abb. S. 362–367

Amtlicher Führer 1925:

Anonym (Hrsg.): *Vierte Jahresschau Deutscher Arbeit Dresden. 1925. Wohnung und Siedlung. Amtlicher Führer, Dresden 1925*

Amtlicher Führer 1927:

Mitteldeutsche Ausstellungs-Gesellschaft m.b.H. Magdeburg (Hrsg.): *Amtlicher Führer durch die Deutsche Theater-Ausstellung Magdeburg 1927, Magdeburg 1927*

Amtlicher Katalog 1910:

Reichskommissar (Hrsg.): *Weltausstellung Brüssel 1910. Deutsches Reich. Amtlicher Katalog, Berlin 1910*

Albinmüller: »Die Schule des Kunsthandwerkers«, in: *Kunstgewerbeblatt* NF 15 (1904), S. 101–107, Abb. auch S. 116–120

Albinmüller: »Natur und Kunst im Gartenbau«, in: *Die Werkkunst* 2 (1906 / 1907), S. 53–54, 65–67

Albinmüller: »Joseph Maria Olbrich«, in: *Illustrierte Zeitung* (13.08.1908), Nr. 3398, S. 263

- Albinmüller 1909: Albinmüller: »Zu meinen Arbeiten«, in: *Das Werk* [1] (1909), S. 13–15, Abb. S. 8–12, 41
- Albinmüller: *Holzhäuser*, Stuttgart 1921
- Albinmüller 1924a:
Albinmüller: »Neue Holzbauten der Christoph & Unmack AG«, in: *Innen-
dekoration* 35 (1924), S. 143–151
- Albinmüller 1924b:
Albinmüller: *Das neue Bankgebäude der Deutschen Vereinsbank.
Erläuterungen über den Umbau und Neubau*, Darmstadt 1924
(Deutsche Vereinsbank. Filiale Darmstadt) (unpag.)
- Albinmüller 1925 / 1926a:
Albinmüller: »Von farbigen Häusern«, in: *Dekorative Kunst* 29 (1925 / 1926),
Bd. 34, S. 88–90
- Albinmüller 1925 / 1926b:
Albinmüller: »Der Holzhausbau«, in: *Dekorative Kunst* 29 (1925 / 1926),
Bd. 34, S. 145–146
- Albinmüller: »Das neue Geschäftsgebäude der Deutschen Vereinsbank in
Darmstadt. Von Architekt Prof. Albinmüller, Darmstadt.«, in:
Deutsche Bauzeitung 60 (1926), Nr. 87, S. 705–710, Nachtrag S. 712
- Albinmüller: »So sollt ihr bauen! Sachlichkeit als Fundament«, in:
Magdeburgische Zeitung (13.02.1927)
- Albinmüller: »Gedanken zum evangelischen Kirchenbau«, in: *Die Baugilde* 11
(1929), Nr. 11, S. 854
- Albinmüller 1930a:
Albinmüller: »Das Eigenwohnhaus aus der Fabrik«, in: *Westermanns Monats-
hefte* 74 (1930), S. 134–139
- Albinmüller: »Kirche und Kloster St. Antoniusheim, Hannover-Kleefeld. Entwurf
von Prof. Dr. Vetterlein (Hannover)«, in: *Deutsche Bauhütte* 34 (1930), S. 8–10
- Albinmüller: *Das Christmondrosenreis. Ein Märchenspiel für Kinder und Träumer*,
Textbilder vom Verfasser, Schwarzenberg 1936
- Albinmüller: *Heimatland. Bilder und Verse*, Darmstadt [ca. 1940]
- Anonym: *Offizieller Katalog der Internationalen Kunstausstellung Dresden 1897*,
4. Aufl., Dresden 1897
- Anonym: »Ausstellungen und Sammlungen«, in: *Kunst für Alle* 12 (1896 / 1897),
Heft 18 (15.06.1897), S. 292–293
- Anonym: »Ausstellungen und Sammlungen«, in: *Kunst für Alle* 13 (1897 / 1898),
Heft 4 (19.11.1897), S. 62–63
- Anonym: »Architekt als Lehrer der Kunstgewerbeschule in Magdeburg gesucht
(01.02.1900)«, in: *Zeitschrift für gewerblichen Unterricht* 14 (1900), Nr. 21,
S. 172

- Anonym: »Koptoxyl«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 7 (1900/1901), S. 214–215
- Anonym: [Joseph Pfaffenmeier], in: *Innendekoration* 12 (1901), S. 108
- Anonym: »Darmstadt, Stuttgart und München als Heim-Stätten moderner Gewerbe-Kunst«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 9 (1901/1902), S. 247–250
- Anonym: »Unsere Bilder«, in: *Kunst und Handwerk* 52 (1901/1902), S. 84, Abb. S. 86
- Anonym: »Aus der Provinz. Magdeburg, 25. Januar. [...] Kunstgewerbeverein«, in: *Magdeburgische Zeitung* (26.01.1902), Nr. 46, 2. Beilage
- Anonym: »Aus der Provinz. Magdeburg, 1. März. [...] Die Februar-Ausstellung des Kunstvereins«, in: *Magdeburgische Zeitung* (02.03.1902), Nr. 111, 2. Beilage
- Anonym: »Aus der Provinz. Magdeburg, 8. März [...]. Die Märzausstellung des Kunstvereins«, in: *Magdeburgische Zeitung* (09.03.1902), Nr. 124, 3. Beilage
- Anonym: »Zu unseren Bildern«, in: *Dekorative Kunst* 6 (1902/1903), Bd. 11, S. 195–200
- Anonym: »Unsere Bilder«, in: *Kunst und Handwerk* 53 (1902/1903), S. 258
- Anonym 1904: Anonym: »Von der deutschen Sektion der Welt-Ausstellung in St. Louis 1904. Künstlergruppe Magdeburg«, in: *Die Kunst* 10 (1904), S. 307–308, Abb. S. 303–314, 316, 318
- Anonym: »Sieg des magdeburgischen Kunstgewerbes in St. Louis«, in: *Central-Anzeiger Magdeburg* (10.11.1904)
- Anonym: »Kleine Nachrichten«, in: *Kunst und Handwerk* 55 (1904/1905), S. 227–230
- Anonym: »Deutsche Erfolge in St. Louis 1904«, in: *Innendekoration* 16 (1905), S. 186–188
- Anonym: »Bildungswesen«, in: *Die Werkkunst* 1 (1905/1906), S. 61
- Anonym: »Aus der Werkstatt«, in: *Die Werkkunst* 1 (1905/1906), S. 238
- Anonym: »Aus der Werkstatt«, in: *Die Werkkunst* 1 (1905/1906), S. 254–255
- Anonym: »Aus der Werkstatt«, in: *Die Werkkunst* 1 (1905/1906), S. 350–351
- Anonym: *Offizieller Katalog der Dritten Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906*, ausgegeben Anfang Juli 1906, 2. Aufl., Dresden 1906 (illustrierte Ausgabe)
- Anonym: *Die Raumkunst in Dresden 1906*, Berlin 1906
- Anonym: »Verzeichnis der auf der 3. Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906 mit Preisen ausgezeichneten Aussteller«, in: *Direktorium der Ausstellung (Hrsg.): Ausstellungs-Zeitung der 3. Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906*, Dresden 1906, S. 273–279
- Anonym: »Von der Darmstädter Künstler-Kolonie«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 18 (1906), S. 744

- Anonym: »Kunstschulen – Vermischtes«, in: *Kunstchronik* NF 17 (1906), Sp. 503
- Anonym: »Vermischtes – Anzeigen«, in: *Kunstchronik* NF 17 (1906), Sp. 528
- Anonym: »Gartenkunst«, in: *Die Werkkunst* 2 (1906 / 1907), S. 64
- Anonym: »Bildungswesen«, in: *Die Werkkunst* 2 (1906 / 1907), S. 94–95
- Anonym: »Auszeichnung«, in: *Darmstädter Tagblatt* (21.10.1908)
- Anonym: *Deutschlands Raumkunst und Kunstgewerbe auf der Weltausstellung zu Brüssel 1910*, vom Reichskommissar autorisierte Ausgabe, Stuttgart 1910
- Anonym: »Aus Architektur und Raumkunst. Von Professor Albin Müller, Darmstadt«, in: *Wohnungskunst. Das bürgerliche Heim* 2 (1910), S. 351–356
- Anonym: »Studio Talk. Berlin. [The Keller and Reiner Salon]«, in: *The Studio* 49 (1910), S. 319–320, Abb. S. 318
- Anonym: »Eine Sonderausstellung von Arbeiten Professor Albin Müllers im Ernst-Ludwighaus«, in: *Darmstädter Tagblatt* (07.07.1910)
- Anonym: »Westerwald-Keramik und Kunst-Reklame«, in: *Sprechsaal. Zeitschrift für die Keramischen, Glas- und verwandten Industrien* 44 (1911), Nr. 7, S. 101–102
- Anonym: »Geleitwort«, in: Anonym: *Vierte Jahresschau Deutscher Arbeit Dresden. 1925. Wohnung und Siedlung. Amtlicher Führer*, Dresden 1925, S. 33–37
- Anonym: *Künstlerkolonie Mathildenhöhe Darmstadt, [Magdeburg] 1928*
- Die Architektur des xx. Jahrhunderts* 14 (1914), S. 22, 47, Taf. 45, 92–93
- Architektur und Raumkunst 1909:
Albinmüller: *Architektur und Raumkunst. Ausgeführte Arbeiten nach Entwürfen von Professor Albin Müller, Mitglied der Künstlerkolonie Darmstadt*, Vorrede Theodor Volbeh, Leipzig 1909
- Ausstellungsleitung (Hrsg.): *Offizieller Katalog der Deutschen Werkbund-Ausstellung Cöln 1914. Mai bis Oktober. Mit einem Plane der Ausstellung*, Köln / Berlin 1914
- Avenarius, Ferdinand: »Die zehn Gebote fürs deutsche Heim«, in: Anonym: *Für Haus und Herd. Erinnerungsblätter an die volksthümliche Ausstellung für Haus und Herd in Dresden 1899*, Dresden 1899, S. 8–11
- Baer, Casimir Hermann (Hrsg.): *Farbige Raumkunst. 120 Entwürfe moderner Künstler*, Stuttgart 1911 (Bauformen-Bibliothek Vierter Band)
- Becker, Hans: »Arbeiten der Hof-Möbelfabrik Ludwig Alter in Darmstadt«, in: *Wohnungskunst. Das bürgerliche Heim* 3 (1911), S. 276–280
- Behrens, Peter (Vorrede): *Ein Dokument deutscher Kunst: Die Ausstellung der Künstler-Kolonie in Darmstadt 1901. Festschrift*, München 1901
- Berdel, Eduard: »Keramik und Glas auf der Deutschen Werkbund-Ausstellung Köln 1914«, in: *Sprechsaal. Zeitschrift für die Keramischen, Glas- und verwandten Industrien* 47 (1914), Nr. 45–51, S. 625–627, 633–635, 641–643, 649 f., 657 f., 665 f., 673 f.

- Biermann, Georg: »Der Friedhofs-Wettbewerb für Magdeburg. Eine grundsätzliche Feststellung«, in: *Der Cicerone* 12 (1920), S. 616–618
- Biermann, Georg: »Holzhäuser von Albinmüller«, in: *Dekorative Kunst* 25 (1921 / 1922), Bd. 30, S. 123–129
- Bode, Wilhelm: »Die Aufgaben unserer Kunstgewerbemuseen«, in: Ders.: *Kunst und Kunstgewerbe am Ende des Neunzehnten Jahrhunderts*, Berlin 1901, S. 51–81 (zuerst erschienen in *Pan* 2 [1896 / 1897], S. 122–127)
- Breuer 1910a:
Breuer, Robert: »Das neue Kunst-Ausstellungshaus Keller & Reiner – Berlin«, in: *Innendekoration* 21 (1910), S. 113–127, Abb. bis S. 146
- Breuer 1910b:
Breuer, Robert: »Was Deutschland auf der Brüsseler Ausstellung lernen konnte«, in: *Textile Kunst und Industrie* 3 (1910), S. 278–284, 389–407
- Breuer, Robert: »Deutschlands Raumkunst und Kunstgewerbe auf der Weltausstellung zu Brüssel. Eine Bilanz des deutschen Stiles«, in: Anonym: *Deutschlands Raumkunst und Kunstgewerbe auf der Weltausstellung zu Brüssel 1910*, Stuttgart 1910, o.S.
- Breuer, Robert: »Raumkunst und Kunstgewerbe«, in: Gottfried Stoffers (Hrsg.): *Deutschland in Brüssel 1910. Die deutsche Abteilung der Weltausstellung*, Köln 1910, S. 95–140
- Brüggemann, Friedrich: »Das Holz in der künstlerischen Ausstattung des Wohnhauses«, in: *Innendekoration* 14 (1903), S. 279–288, 299–308
- Buyten, Jean: »Wettbewerb-Entscheidung im 3. Eingeschalteten Preis-Ausschreiben [...]«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 4 (1899), S. 378 f.
- Degener, Herman A. L.: *Wer ist's? Unsere Zeitgenossen*, 3. Aufl., Berlin / Leipzig 1908
- Degener, Herman A. L.: *Wer ist's? Unsere Zeitgenossen*, 4. Aufl., Berlin / Leipzig 1909
- Degener, Herman A. L.: *Wer ist's? Unsere Zeitgenossen*, 5. Aufl., Berlin / Leipzig 1911
- Degener, Herman A. L.: *Wer ist's? Unsere Zeitgenossen*, 10. Aufl., Berlin / Leipzig 1935
- Dekorative Kunst. Illustrierte Zeitschrift für angewandte Kunst*: 1 (1897 / 1898), Bd. 1, Heft 1, o. S. (Anzeigenteil); 1 (1897 / 1898), Bd. 2, Heft 8, Abb. S. 42
- Delmenhorster Linoleum-Fabrik: *Delmenhorster Anker Lincrusta. Tapezieren – Dekorieren – Behandeln* [Werbeschrift], [Delmenhorst] 1929 (unpag.)
- Deutscher Werkbund (Hrsg.): *Mitgliederverzeichnis und Satzung des Deutschen Werkbundes e.V. 1908, Nachtrag 1909*, Leipzig 1909
- Deutscher Werkbund (Hrsg.): *Die Durchgeistigung der Deutschen Arbeit. Wege und Ziele in Zusammenhang von Industrie / Handwerk und Kunst*, Jena 1912 (Jahrbuch des Deutschen Werkbundes)
- Deutscher Werkbund (Hrsg.): *Mitgliederverzeichnis des Deutschen Werkbundes*, Berlin 1919

- Deutscher Werkbund (Hrsg.): *Mitgliederverzeichnis nach dem Stande Ende November 1925*, Berlin 1925
- Deutsches Komitee (Hrsg.): *Amtlicher Katalog der mit Unterstützung der Ständigen Ausstellungskommission für die Deutsche Industrie organisierten Deutschen Abteilung der Internationalen Kunstgewerblichen Ausstellung St. Petersburg 1908*, Berlin 1908
- Dietrich, Felix/ Dietrich, Reinhard (Hrsg.): *Bibliographie der deutschen Zeitschriftenliteratur. Mit Einschluß von Sammelwerken*, Osnabrück 1897–1964
- Dobert 1906a:
Dobert, Paul: »Das Magdeburger Kunstgewerbe auf der Ausstellung in Dresden«, in: Direktorium der Ausstellung (Hrsg.): *Ausstellungs-Zeitung der 3. Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906*, Dresden 1906, S. 136–137
- Dobert 1906b:
Dobert, Paul: »Magdeburgs Kunstgewerbe auf der Dresdener Ausstellung«, in: Direktorium der Ausstellung (Hrsg.): *Ausstellungs-Zeitung der 3. Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906*, Dresden 1906, S. 381–385
- Dressler, Willy (Hrsg.): *Dresslers Kunstjahrbuch 1908. Ein Nachschlagbuch für Deutsche Bildende und Angewandte Kunst*, 3. Aufl., Dresden 1908
- e: »Der Bing'sche Pavillon L'Art Nouveau auf der Weltausstellung«, in: *Dekorative Kunst* 3 (1900), Bd. 6, S. 488–493
- Etagenhäuser (Reclams Universum) 1914:
Anonym: »Moderne Etagenhäuser«, in: *Reclams Universum. Weltrundschau. Sonderheft Darmstädter Kunstjahr 1914* (1914), S. 21–24
- Engel, Julius: »Kunstgewerbe- und Handwerkerschule. Gedanken zur Begleitung in der Ausstellung«, in: *General-Anzeiger (Magdeburg)* 29 (31.12.1905), Nr. 355, 1. Beilage, S. 1
- Engel, Julius: »Die kunstgewerbliche Bewegung in Magdeburg«, in: *Kunstgewerbeblatt NF* 18 (1907), S. 69–79
- Erinnerungsblätter 1899:
Anonym: *Für Haus und Herd. Erinnerungsblätter an die volksthümliche Ausstellung für Haus und Herd in Dresden 1899*, Dresden 1899
- Falke, Jacob von: *Die Kunst im Hause. Geschichtliche und kritisch-ästhetische Studien über die Decoration und Ausstattung der Wohnung*, Wien 1871
- Falke, Jacob von: *Die Kunst im Hause. Geschichtliche und kritisch-ästhetische Studien über die Decoration und Ausstattung der Wohnung*, 5. vermehrte Aufl., Wien 1883

- Feldhaus, Erich: »Der schönste Ausstellungsplatz Deutschlands«, in: Mitteldeutsche Ausstellungs-Gesellschaft m.b.H. Magdeburg (Hrsg.): *Amtlicher Führer durch die Deutsche Theater-Ausstellung Magdeburg 1927*, Magdeburg 1927, S. 11–15
- Feldhaus, Erich (Einleitung): *Neuere Arbeiten von Prof. Albinmüller*, Berlin / Leipzig / Wien 1928 (Neue Werkkunst)
- Fischel, H.: »Neue Serapis-Fayencen«, in *Dekorative Kunst* 16 (1912 / 1913), S. 149–152
- Fred, Alfred W.: *Die Wohnung und ihre Ausstattung*, Bielefeld / Leipzig 1903 (Sammlung Illustrierter Monographien 11)
- Fries, Heinrich de (Hrsg.): *Moderne Villen und Landhäuser*, 3. Aufl., Berlin 1925
- G.: »Dresden« [Rubrik: Korrespondenzen], in: *Dekorative Kunst* 1 (1897 / 1898), S. 136–137
- G.: »[Vermischtes.] Olbrich's Nachfolge in Darmstadt«, in: *Deutsche Bauzeitung* 44 (1910), Nr. 73, S. 584
- Gericke, Gustav: »Das Deutsche Linoleum auf dem Weltmarkte«, in: Deutscher Werkbund (Hrsg.): *Die Durchgeistigung der Deutschen Arbeit. Wege und Ziele in Zusammenhang von Industrie / Handwerk und Kunst*, Jena 1912, S. 45–49
- Gmelin, Leopold: »Die I. internationale Ausstellung für moderne dekorative Kunst in Turin 1902«, in: *Kunst und Handwerk* 52 (1901 / 1902), S. 293–316 (Teil 1), 325–342 (Teil 2)
- Gmelin, Leopold (Schriftleitung): *Erste internationale Ausstellung für moderne Dekorative Kunst in Turin 1902*, München 1902
- Gmelin, Leopold: »Die III. Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906. Einleitung«, in: *Kunst und Handwerk* 57 (1906 / 1907), S. 20–30
- Gmelin 1906 / 1907a:
Gmelin, Leopold: »Weimar, Düsseldorf, Stuttgart, Berlin etc. Raumkunst und kunstgewerbliche Einzelerzeugnisse«, in: *Kunst und Handwerk* 57 (1906 / 1907), S. 77–102
- Die Goldschmiedekunst*, 31 (1910), Abb. S. 354–359; 32 (1911), Abb. S. 6; 33 (1912), Abb. S. 515–517
- Graul, Richard: »Bemerkungen zur Dritten Deutschen Kunstgewerbeausstellung Dresden 1906«, in: *Kunstgewerbeblatt* NF 17 (1905 / 1906), S. 225–227
- Groß, Karl: »Kunstgewerbliche Erziehung«, in: *Kunstgewerbeblatt* NF 14 (1903), S. 145–151
- Groß, Karl: »Die Wahrhaftigkeit im kunstgewerblichen Unterricht«, in: *Kunstgewerbeblatt* NF 16 (1905), S. 170–175
- Groß, Karl: »Der Schrei nach dem Ornament«, in: *Dekorative Kunst* 15 (1911 / 12), Bd. 20, S. 137–150
- Grundmann: »Unser Plakatwettbewerb«, in: *Glückauf* 50 (1930), S. 269–273

- Gurlitt, Cornelius: »Die Ziele der 3. Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906«, in: Direktorium der Ausstellung (Hrsg.): *Ausstellungs-Zeitung der 3. Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906*, Dresden 1906, S. 105–106
- Haenel, Erich: »Neue Wohnungseinrichtungen. Ausstellung der Werkstätten für Deutschen Hausrat Theophil Müller, Dresden-Striesen«, in: *Dekorative Kunst* 6 (1902 / 1903), Bd. 11, S. 161–173
- Haenel, Erich: »Die Dritte Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906«, in: *Dekorative Kunst* 9 (1905 / 1906), Bd. 14, S. 393–511, Abb. bis S. 520
- Haenel, Erich: »Raumkunst«, in: Direktorium der Ausstellung (Hrsg.): *Das deutsche Kunstgewerbe 1906. III. Deutsche Kunstgewerbeausstellung Dresden 1906. Mit Beiträgen von Fritz Schumacher [u. a.]*, München 1906, S. 23–28
- Haenel, Erich: »Wohnung und Siedlung. Dresden 1925«, in: *Dekorative Kunst* 29 (1925 / 1926), Bd. 34, S. 133–144
- Haenel, Erich / Tscharmann, Heinrich (Hrsg.): *Die Wohnung der Neuzeit*, Leipzig 1908
- Haenel, Erich / Tscharmann, Heinrich (Hrsg.): *Das Mietwohnhaus der Neuzeit*, Leipzig 1913
- Halmhuber, Georg: »Deutsche Raumkunst. Eine historisch-psychologische Betrachtung«, in: *Werdandi* 2 (1909), S. 8–14
- Hardenberg, Kuno Ferdinand von: »Deutsche Vereinsbank – Darmstadt. Umbau und Neubau von Prof. Albinmüller«, in: *Innendekoration* 36 (1925), S. 270, 272–276
- Hellwag, Fritz: »Albin Müller in Darmstadt«, in: *Kunstgewerbeblatt* NF 22 (1911), S. 1–19
- Hellwag, Fritz: »Neue Architektur von Albin Müller, Darmstadt«, in: *Kunstgewerbeblatt* NF 24 (1913), S. 172, Abb. S. 171–175
- Heimster, Hermann: »Das Magdeburger Kunstgewerbe auf der Ausstellung in Dresden. Erwiderung auf den Artikel in Nr. 9«, in: Direktorium der Ausstellung (Hrsg.): *Ausstellungs-Zeitung der 3. Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906*, Dresden 1906, S. 372–373
- Heyken, R.: »Der kombinierte Wohn-Eßraum im Eigenhause«, in: *Die Kunst* 36 (1933), S. 211–215
- Hirth, Georg: *Das deutsche Zimmer der Renaissance. Anregungen zur häuslichen Kunstpflege*, München 1879 / 80
- Illustrierter Katalog 1908:
 Geschäftsleitung (Hrsg.): *Illustrierter Katalog der Hessischen Landesausstellung für freie und angewandte Kunst Darmstadt 1908*, Darmstadt 1908
Innendekoration: 11 (1900), Heft 10, Abb. S. 153; 17 (1906), Abb. S. 320

- Jessen, Peter: »Die neue Kunsthalle in Dessau«, in: *Dekorative Kunst* 6 (1902/1903), Bd. 11, S. 461–470
- K.: »Die Ausstellung der Darmstädter Künstler-Kolonie 1914«, in: *Dekorative Kunst* 16 (1912/1913), Bd. 21, S. 563–565
- K.D.: »Eine neue Ausstellung der Künstler-Kolonie Darmstadt 1913«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 29 (1911/1912), S. 38
- Katalog der Kunstgewerbeschule 1906:
 Anonym: *Magdeburger Kunstgewerbe- und Handwerker-Schule auf der dritten Deutschen Kunstgewerbeausstellung Dresden 1906*, Magdeburg 1906
- Kessler, Peter Thaddäus: »Architekt Albin Müller und seine Bauten auf der Hessischen Landes-Ausstellung 1908 in Darmstadt«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 22 (1908), S. 308–322, Abb. bis S. 323
- Kessler, Peter Thaddäus: »Zum Ausbau der »Mathildenhöhe« in Darmstadt«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 26 (1910), S. 247–264
- Kessler 1911a:
 Kessler, Peter Thaddäus: »Westerwälder Steinzeug«, in: *Illustrierte Zeitung* (23.02.1911), Nr. 3530, S. 239–241
- Kessler, Peter Thaddäus: »Die Bebauung der Mathildenhöhe in Darmstadt«, in: *Illustrierte Zeitung* (1911), Nr. 3561, S. 524–525
- Kessler, Peter Thaddäus: »Moderne Eisenkunstguss-Gegenstände nach Entwürfen von Prof. Albin Müller, Darmstadt. Ausgeführt vom Fürstlich Stolberg'schen Hüttenamt, Ilsenburg a. H.«, in: *Das Kunstgewerbe* 1 (1913), Nr. 11, o. S. (1–6)
- Kleinkunst in Serpentinsteinstein 1913:
 Anonym: »Kleinkunst in Serpentinsteinstein. Nach Entwürfen von Prof. Albin Müller, Darmstadt«, in: *Das Kunstgewerbe* 1 (1913), Nr. 9, S. 7–14
- Klinger, Max: *Malerei und Zeichnung*, 6. Aufl., Leipzig 1913 (1891)
- Knopff, Fernand: »The Brussels Exhibition: I. Some furnished Interiors«, in: *The Studio* 50 (1910), S. 308–316
- Koch, Alexander / Redaktion und Verlag der Deutschen Kunst und Dekoration:
 »Unser Programm«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 1 (1897/1898), Heft 1, o. S.
- Koch, Alexander (Hrsg.): *Moderne Stickereien. Serie III. Eine Auswahl moderner Stickereiarbeiten in allen Techniken, sowie Stickerei-Entwürfe hervorragender Künstler und Künstlerinnen*, Darmstadt [1908] (Kochs Monographien 14)
- Koch, Alexander: »Ausstellung der Darmstädter Künstlerkolonie 1914«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 34 (1914), S. 241–273
- Kunstgewerbeblatt: NF 13 (1902), Abb. S. 158 f.; NF 14 (1903), Abb. S. 96–99
- Kunstgewerbe- und Handwerkerschule, Mainz (Hrsg.): *Kunstgewerbeschule Mainz 1883–1908*, Mainz 1908

- Kunstgewerbe-Museum zu Leipzig (Hrsg.): *Dritte Fachausstellung: Die Pflanze in ihrer dekorativen Verwertung. Februar und März 1903*, Leipzig 1903 (Fachausstellung »Die Pflanze in ihrer dekorativen Verwertung«)
- Kunstgewerbeschule Mainz 1892:
Anonym: *Kunst-Gewerbe-Schule des Mainzer Gewerbevereins. Jahresbericht für das Schuljahr 1891/92. Unterrichtsplan für das Schuljahr 1892/93*, Mainz 1892
- Kunstgewerbeschule Mainz 1893:
Anonym: *Kunstgewerbeschule des Mainzer Gewerbevereins. Jahresbericht für das Schuljahr 1892/93. Unterrichtsplan für das Schuljahr 1893/94*, Mainz 1893
- Kurzwelly, Albrecht: »Die Pflanze in ihrer dekorativen Verwertung«: Ausstellung im Leipziger Kunstgewerbemuseum«, in: *Kunstgewerbeblatt* NF 14 (1903), S. 125–136
- Lange, Konrad: »Bernhard Pankok's Eheschließungszimmer in Dessau«, in: *Dekorative Kunst* 6 (1902/1903), Bd. 11, S. 321–352
- Leipheimer, Hans Dietrich: »Albin Müller«, in: *Wohnungskunst. Das bürgerliche Heim* 3 (1911), S. 69–83
- Lewald, Theodor (Hrsg.): *Amtlicher Katalog des Deutschen Reiches zur Weltausstellung in St. Louis 1904*, Berlin 1904
- Loos, Adolf: »Von einem armen reichen Manne (Feuilleton im »Neuen Wiener Tageblatt«, 26.04.1900)«, in: Ders.: *Ins Leere gesprochen. 1897–1900*, Berlin 1921, S. 159–163
- Lorenzen, Ernst: »Kleingerät im Zimmer«, in: *Das Kunstgewerbe* 1 (1913), Nr. 5, S. 2–8
- Lux, Joseph August: »Biedermeier als Erzieher«, in: *Hohe Warte* 1 (1904), S. 145–155
- Lux, Joseph August: *Die moderne Wohnung und ihre Ausstattung*, Wien 1905
- Lux, Joseph August: »Farbenskala zum praktischen Gebrauch für Mode, Handarbeit, Textilien, Wohnräume und alle dekorativen Künste«, in: *Textile Kunst und Industrie* 2 (1909), S. 70–75
- Lux, Joseph August: *Von der Empire- zur Biedermeierzeit. Eine Sammlung charakteristischer Möbel u. Innenräume auf 54 Tafeln*, 4. Aufl., Stuttgart 1919
- M.: »1. Jahresversammlung des Deutschen Werkbundes«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 22 (1908), S. 335–336
- M. St.: »Darmstadt auf der Weltausstellung in Brüssel«, in: *Darmstädter Tagblatt* (16.03.1910)
- Mebes, Paul (Hrsg.): *Um 1800. Architektur und Handwerk im letzten Jahrhundert ihrer traditionellen Entwicklung*, 2. Aufl., bearb. von Walter Curt Behrendt., München 1918 (1908)

- Meissner, Carl: »Deutsche Volkskunst auf der volkstümlichen Ausstellung für ›Haus und Herd‹ (Dezember 1899) in Dresden«, in:
Innendekoration 11 (1900), S. 25–37
- Merbach, Paul Alfred: »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
- Mitteldeutsche Ausstellungs-Gesellschaft m.b.H. Magdeburg (Hrsg.): *Die Deutsche Theater-Ausstellung Magdeburg 1927. Eine Schilderung ihrer Entstehung und ihres Verlaufes*, Magdeburg 1928
- Musiksaal (Reclams Universum) 1914:
 Anonym: »Der Musiksaal des Großherzogs«, in: *Reclams Universum. Weltrundschau. Sonderheft Darmstädter Kunstjahr 1914* (1914), S. 39–40
- Muthesius, Hermann (Text.): *Haus eines Kunst-Freundes*. Baillie Scott, London, Darmstadt 1902 (Meister der Innen-Kunst 1)
- Muthesius, Hermann: »Unsere Wohnungen«, in: *Hohe Warte* 1 (1904), S. 156–157
- Muthesius, Hermann: »Die Wohnungskunst auf der Welt-Ausstellung in St. Louis«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 15 (1904/1905), S. 209–228
- Muthesius, Hermann: »X. Das Kunstgewerbe, insbesondere die Wohnungskunst«, in: Lewald, Theodor (Hrsg.): *Amtlicher Bericht über die Weltausstellung in Saint Louis 1904*, Berlin 1906, S. 263–296
- Muthesius, Hermann: »Die Bedeutung des Kunstgewerbes. Eröffnungsrede zu den Vorlesungen über modernes Kunstgewerbe an der Handelshochschule in Berlin«, in: *Dekorative Kunst* 10 (1906/1907), Bd. 15, S. 177–192
- Muthesius, Hermann: »Die Kunstgewerbe- und Handwerkerschule«, in: Bund der Kunstgewerbeschulmänner (Hrsg.): *Kunstgewerbe. Ein Bericht über Entwicklung und Tätigkeit der Handwerker- und Kunstgewerbeschulen in Preussen*, Berlin 1922, S. 1–10
- Muthesius, Hermann: »Das Wohnungswesen nach dem Kriege«, in: Anonym: *Vierte Jahresschau Deutscher Arbeit Dresden. 1925. Wohnung und Siedlung. Amtlicher Führer*, Dresden 1925, S. 33–37
- Nachtlicht, Leo: *Deutsches Kunstgewerbe St. Louis 1904*, Berlin 1904
- Niemeyer, W.: »Peter Behrens und die Raumaesthetik seiner Kunst«, in:
Dekorative Kunst 10 (1907), Bd. 15, S. 137–165
- Noack, August: »Das Haus Albin Müller in Darmstadt«, in: *Die Kunst* 26 (1912), S. 469–476
- Obrist, Hermann: »Wozu über Kunst schreiben und was ist Kunst? (Dezember 1899)«, in: Ders.: *Neue Möglichkeiten der bildenden Kunst. Essays*, Leipzig 1903, S. 1–28

Offizieller Katalog 1906a:

Anonym: *Offizieller Katalog der Dritten Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung 1906*, ausgegeben am 12. Mai 1906, 1. Aufl., Dresden 1906

Oliver, Maude I. G.: »German Arts and Crafts at the St. Louis Exposition«, in: *The Studio* 33 (1904 / 1905), S. 233–238

P. Schulze 1907:

Schulze, Paul: »Crefelder Möbel-Stoffe«, in: *Innendekoration* 18 (1907), Nr. 3, S. 106–108

Pazaurek, Gustav E.: »Die Dresdener Ausstellung durch die rosige und durch die schwarze Brille gesehen«, in: *Kunstgewerbeblatt NF* 17 (1905 / 1906), S. 239–243

Pazaurek, Gustav E.: »München und Darmstadt. Eine Ausstellungsbetrachtung des Jahres 1908«, in: *Mitteilungen des Württembergischen Kunstgewerbevereins* o. Jg. (1908 / 1909), Nr. 2, S. 55–61

Pazaurek, Gustav E.: *Geschmacksverirrungen im Kunstgewerbe. Führer für die neue Abteilung im Königl. Landes-Gewerbemuseum Stuttgart*, 2. Aufl., Stuttgart 1909

Pazaurek, Gustav E.: »Neues Steinzeug von Albin Müller«, in: *Die Kunst* 24 (1911), S. 177–183

Poellnitz, Hans von: »Über Raumstudien«, in: *Deutsche Bauhütte* 8 (1904), Nr. 13, S. 85–86

Programm der Lehr-Ateliers 1906 / 1907:

Anonym: »Das Programm der Großherzoglichen Lehr-Ateliers für angewandte Kunst zu Darmstadt«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 19 (1906 / 1907), S. 379–382

Proppe, Hans: »Ein Haus in Böhmen, erbaut von Prof. Albinmüller, Darmstadt«, in: *Die Kunst* 36 (1933), S. 192–197

-r.: »Magdeburg« (Rubrik: »Von Ausstellungen und Sammlungen [...]«), in: *Die Kunst für Alle* 18 (1902 / 1903), S. 408–409

-r.: »Zu unseren Bildern«, in: *Kunstgewerbeblatt NF* 16 (1905), S. 200, Abb. S. 189–195

Rapp, Franz: »Vorwort«, in: Mitteldeutsche Ausstellungs-Gesellschaft m.b.H. Magdeburg (Hrsg.): *Deutsche Theaterausstellung Magdeburg 1927. Amtlicher Katalog. Historische Abteilung. Künstlerische Abteilung [...]*, Magdeburg 1927, S. VII–XI

Rapp, Franz: »Gliederung und Aufbau 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. 47–76

- Die Redaktion der Zeitschrift [...]: »Wettbewerb-Entscheidung IV der ›Deutschen Kunst und Dekoration‹ zum 5. März 1898«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 2 (1898), S. 281–287
- Redaktion und Verlag der Zeitschrift [...]: »Wettbewerb-Entscheidung IX der ›Deutschen Kunst und Dekoration‹ zum 5. Juli 1898«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 2 (1898), S. 467 f.
- Redaktion und Verlag der Zeitschrift [...]: »Wettbewerb-Entscheidung X der ›Deutschen Kunst und Dekoration‹ zum 5. September 1898. (Ursprünglich 5. August 1898.)«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 3 (1898/1899), S. 98–102, Abb. S. 184 f.
- Redaktion und Verlag der Zeitschrift [...]: »Wettbewerb-Entscheidung IV der ›Deutschen Kunst und Dekoration‹ zum 5. Februar 1899«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 4 (1899), S. 379–382, Abb. bis S. 388
- Redaktion und Verlag der Zeitschrift [...]: »Wettbewerb-Entscheidung VI der ›Deutschen Kunst und Dekoration‹ zum 5. April 1899«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 4 (1899), S. 438–440, Abb. S. 580–587
- Redaktion und Verlag der Zeitschrift [...]: »Wettbewerbsentscheidung IX der ›Deutschen Kunst und Dekoration‹ zum 5. Juli 1899«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 5 (1899/1900), S. 43–45
- Die Redaktion: »Kunstgewerblicher Unterricht in Lehrwerkstätten«, in: *Innendekoration* 16 (1905), S. 47–49
- Riedrich, Otto: *Kieler Kunstkeramik A. G.*, Kiel, Kiel 1928
- Riess, Paul: »Albinmüllers Ehrenfriedhofsanlage in Dessau«, in: *Dekorative Kunst* 26 (1922/1923), Bd. 31, S. 86–89
- Rieth, Otto: *Skizzen. Architektonische und decorative Studien und Entwürfe von Otto Rieth. Vierte Folge. 30 Blatt Handzeichnungen in Lichtdruck. Hierunter vier Farbige*, Leipzig 1899
- Römheld, Gustav von (Einl.): *Künstlerkolonie-Ausstellung. Darmstadt 1914, 16. Mai bis 11. Oktober, Mathildenhöhe*, Darmstadt 1914
- Rosenbaum, F.: »Raumkunst und Kunstgewerbe auf der Brüsseler Weltausstellung 1910«, in: *Wohnungskunst. Das bürgerliche Heim* 3 (1911), S. 130–137, S. 188–198
- Rosner, Karl: *Das deutsche Zimmer im neunzehnten Jahrhundert. Eine Darstellung desselben im Zeitalter des Klassicismus, der Biedermeierzeit, der Rückblickenden Bestrebungen und der neuen Kunst*, mit einem Nachwort von Georg Hirth, München/Leipzig 1899 (Band 2 zu: Hirth, Georg: *Das deutsche Zimmer vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, vierte, unter Mitwirkung von Karl Rosner bis zur Gegenwart erweiterte Auflage in zwei Bänden, München/Leipzig 1899)

- Schaefer, Karl: *Die Delmenhorster Linoleum Fabrik Anker-Marke und die moderne Raumkunst*, Delmenhorst [um 1915]
- Scheffler 1901/1902a:
Scheffler, Karl: »Das Haus Behrens«, in: *Dekorative Kunst* 5 (1901/1902), Bd. 9, S. 2–48
- Scheffler 1901/1902b:
Scheffler, Karl: »Unterricht im Kunstgewerbe«, in: *Dekorative Kunst* 5 (1901/1902), Bd. 10, S. 365–384
- Schmalenbach, Fritz: *Jugendstil. Ein Beitrag zu Theorie und Geschichte der Flächenkunst*, Würzburg 1935
- Schmid, Max: »Ausstellung für christliche Kunst Düsseldorf 1909«, in: *Die Kunst für Alle* 25 (1909/1901), S. 73–82
- Schmidkunz, Hans: »Optische Gesetze und die Raum-Gestaltungs-Kunst«, in: *Innendekoration* 12 (1901), S. 167–176
- Schmidt, Paul F.: »Die III. Ausstellung der Darmstädter Künstler-Kolonie«, in: *Dekorative Kunst* 17 (1913/1914), Nr. Bd. 22, S. 489–504
- Schmidt, Paul F.: »Die dritte Ausstellung der Künstlerkolonie in Darmstadt 1914«, in: *Deutsche Monatshefte* 14 (1914), S. 211–214
- Schmidt, Paul F.: »Die Künstlerkolonie zu Darmstadt«, in: Anonym: *Festschrift zum fünfundzwanzigjährigen Regierungsjubiläum Seiner Königlichen Hoheit des Grossherzogs Ernst Ludwig von Hessen und bei Rhein*, Leipzig 1917, S. 65–86
- Schmidt, Robert: »Albin Müllers Arbeiten aus Serpentinsteine«, in: *Die Werkkunst* 2 (1906/1907), S. 209–210, Abb. S. 214–219
- Schmidt, Robert: »Gusseisen«, in: *Die Werkkunst* 3 (1907/1908), S. 161–164, Abb. S. 170–171, Tafel 23
- Schmitz, Hermann: »Kunst-Salon Keller & Reiner in Berlin«, in: *Innendekoration* 19 (1908), S. 87–100
- Schölermann, Wilhelm: »Einleitung«, in: Geschäftsleitung (Hrsg.): *Illustrierter Katalog der Hessischen Landesausstellung für freie und angewandte Kunst Darmstadt 1908*, Darmstadt 1908, S. 6–7
- Schölermann, Wilhelm: »The Hessian National Exhibition at Darmstadt«, in: *The Studio* 44 (1908), S. 215–225, 304–308
- Schölermann, Wilhelm: »Zu Albin Müller's Architektur und Raumkunst«, in: *Wohnungskunst. Das bürgerliche Heim* 2 (1910), S. 180–182
- Schultze-Naumburg, Paul: *Häusliche Kunstpflege*, Leipzig 1899
- Schulze, Otto: »Ein Nachwort zur Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung in Dresden«, in: *Innendekoration* 18 (1907), S. 13–22
- Schulze, Otto: »Drei Kunst-Ausstellungen am Rhein«, in: *Innendekoration* 18 (1907), S. 273–282

Schulze 1908a:

Schulze, Otto: »Hessische Landesausstellung für freie und angewandte Kunst – Darmstadt 1908. Raumkunst«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 22 (1908), S. 353–379, Abb. bis S. 400

Schulze 1908b:

Schulze, Otto: »Hessische Landes-Ausstellung für freie und angewandte Kunst – Darmstadt 1908. Raumkunst II«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 23 (1908), S. 121–132

Schumacher, Fritz: »Die Dresdner Kunstgewerbeausstellung«, in: *Der Kunstwart* 19 (1906), Nr. 2, S. 347–349, 396–400, 458–462

Schumann, Paul: »Die Deutsche Kunst-Ausstellung zu Dresden. Von Mai – Oktober 1899. A. Moderne Zimmer-Ausstattung«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 4 (1899), S. 493–525

Schumann 1899a:

Schumann, Paul: »Volksthümliche Ausstellung für Haus und Herd. IV«, in: *Dresdner Anzeiger* 170 (30.12.1899), Nr. 360, S. 24

Schumann, Paul: »Volksthümliche Ausstellung für Haus und Herd in Dresden«, in: *Dekorative Kunst* 3 (1899 / 1900), Bd. 5, S. 135 f., 212–216

Schumann, Paul: »Die Dritte Deutsche Kunstgewerbeausstellung Dresden 1906«, in: *Kunstgewerbeblatt NF* 17 (1906), S. 165–177, 185–199, 205–220

Schur, Ernst: »Kunst und Mode«, in: *Dekorative Kunst* 12 (1908 / 1909), Bd. 17, S. 265–272

Schur, Ernst: »Die neue Raumkunst«, in: *Wohnungskunst. Das bürgerliche Heim* 2 (1910), S. 337–338, 358–360

Stoffers, Gottfried (Hrsg.): *Deutschland in Brüssel 1910. Die deutsche Abteilung der Weltausstellung*, Köln 1910

Streit, Hans: »Über Raumkunst und Raumstudium«, in: *Architektonische Rundschau* 23 (1907), S. 48–52

-t.: »Die moderne Ausstellung bei Keller und Reiner«, in: *Berliner Architekturwelt* 12 (1910), S. 447–452, Abb. bis S. 481

Taut, Bruno: »Zu den Arbeiten der Architekten Bruno Taut und Hoffmann«, in: *Moderne Bauformen* 12 (1913), S. 121–124

Theaterausstellung. Historische Abteilung 1927:

Mitteldeutsche Ausstellungs-Gesellschaft m.b.H. Magdeburg (Hrsg.): *Deutsche Theaterausstellung Magdeburg 1927. Amtlicher Katalog. Historische Abteilung. Künstlerische Abteilung [...]*, Magdeburg 1927

Theaterausstellung. Industrie- und Gewerbeabteilung 1927:

Mitteldeutsche Ausstellungs-Gesellschaft m.b.H. Magdeburg (Hrsg.): *Deutsche Theaterausstellung Magdeburg 1927. Amtlicher Katalog. Industrie- und Gewerbeabteilung. Sonderausstellungen*, Magdeburg 1927

- Thiersch, Friedrich von: »Architektur und Kunstgewerbe auf der Weltausstellung in St. Louis«, in: *Kunst und Handwerk* 55 (1904 / 1905), Nr. 3 / 4, S. 57–74 (Teil 1), 96–110 (Teil 2)
- Thormälen, Emil: *Kunstgewerbe- und Handwerkerschule zu Magdeburg. Bericht über das Schuljahr 1901*, Magdeburg 1902
- Thormälen, Emil: *Kunstgewerbe- und Handwerkerschule zu Magdeburg. Bericht über das Schuljahr 1902*, Magdeburg 1903
- Thormälen, Emil: *Kunstgewerbe- und Handwerkerschule zu Magdeburg. Bericht über das Schuljahr 1903*, Magdeburg 1904
- Thormälen, Emil: *Kunstgewerbe- und Handwerkerschule zu Magdeburg. Bericht über das Schuljahr 1904*, Magdeburg 1905
- Thormälen, Emil: *Kunstgewerbe- und Handwerkerschule zu Magdeburg. Bericht über das Schuljahr 1905*, Magdeburg 1906
- Thormälen, Emil: *Kunstgewerbe- und Handwerkerschule zu Magdeburg. Bericht über das Schuljahr 1906*, Magdeburg 1907
- van de Velde, Henry: »Allgemeine Bemerkungen zu einer Synthese der Künste«, in: *Pan* 5 (1899 / 1900), S. 261–270
- van de Velde, Henry: »Das neue Ornament«, in: Ders.: *Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe*, Berlin 1901, S. 97–108
- van de Velde, Henry: »Werkstätten für Handwerks-Kunst«, in: *Innendekoration* 13 (1902), S. 153–160
- Volbehr 1904a:
Volbehr, Theodor: »Eine neue Magdeburger Weinstube«, in: *Innendekoration* 15 (1904), S. 143–151, Abb. bis S. 157
- Volbehr 1904b:
Volbehr, Theodor: »Die Magdeburger Gruppe in St. Louis 1904«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 14 (1904), S. 483–499
- W.C.B.: »[Rubrik: Kunstausstellungen. Berlin]«, in: *Kunst und Künstler* 8 (1910), S. 325–326
- W.R.: »Zu unseren Abbildungen«, in: *Die Goldschmiedekunst* 33 (1912), S. 514
- Wagner, Richard: *Das Kunstwerk der Zukunft*, Leipzig 1850
- Warlich, Hermann: *Wohnung und Hausrat. Beispiele neuzeitlicher Wohnräume und ihrer Ausstattung*, München 1908
- Wedemeyer, Alfred: »Die Deutsche Theater-Ausstellung in Magdeburg«, in: *Deutsche Bauzeitung* 61 (1927), Nr. 63, S. 521–528
- Werke der Darmstädter Ausstellung 1917:
Albinmüller: *Werke der Darmstädter Ausstellung und andere Arbeiten nach Entwürfen von Professor Albinmüller, Mitglied der Künstlerkolonie Darmstadt*, Vorrede von Georg Biermann, Magdeburg 1917 (Jubiläums-Ausgabe)

- Westheim, Paul: »Kunstgewerbe« [Rubrik: Kultur], in: *Sozialistische Monatshefte* o. Jg. (1911), Heft 11, S. 705–708
- Willrich, Erich: »Kunstgewerbliche Betrachtungen im Anschluss an die Arbeiten A. Müllers«, in: *Innendekoration* 14 (1903), S. 265–278, Abb. bis S. 282
- Willrich, Erich: »In partibus infidelium. Zu den Arbeiten Albin Müllers«, in: *Die Kunst* 12 (1905), S. 316–326
- Wolf, Georg Jacob: »Das Deutsche Kunstgewerbe auf der Brüsseler Weltausstellung«, in: *Die Kunst* 22 (1910), S. 529–551
- Zeh, Ernst: »Ein neuer Holzhausbau von Albin Müller«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 57 (1925/1926), S. 350–360
- Zeh, Ernst (Einleitung): *Aus dem Kreis der Darmstädter Künstlerkolonie. Albinmüller. Denkmäler, Kult- und Wohnbauten*, mit einem Beitrag von Marck Müller, Darmstadt 1933
- Zimmermann, Ernst: »Die volkstümliche Ausstellung für Haus und Herd in Dresden«, in: *Kunst und Handwerk* 50 (1899/1900), S. 145–153
- Zimmermann, Ernst: »Die III. deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden im Jahre 1906«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 17 (1905/1906), S. 165–176
- Zimmermann, Ernst: »III. Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung. Der erste Eindruck«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 18 (1906), S. 595–606
- Zimmermann 1906a:
 Zimmermann, Ernst: »Typisches und Neues in der Raumkunst auf der III. Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung in Dresden 1906«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 18 (1906), S. 747–766
- Zobel, Victor: »Kunstgewerbliche Rundschau. Von der Darmstädter Künstlerkolonie«, in: *Kunstgewerbeblatt* 17 (1905/1906), S. 243–244
- ⊙: »Berlin [Eröffnung Keller & Reiner]«, in: *Kunstchronik* NF 9 (1898), Sp. 14
- ♂: »Neues von Albin Müller«, in: *Darmstädter Tagblatt* (07.03.1911)

9.3.3 Publikationen nach 1941

- Ahlers-Hestermann, Friedrich: *Stilwende. Aufbruch der Jugend um 1900*, 2. veränderte Aufl., Berlin 1956
- Albinmüller: *Aus meinem Leben. Autobiografie*, Magdeburg 2007 (bibliothek forum gestaltung 01)
- Anonym: »Aus dem Lebenswerk Prof. Albinmüller. Ausstellung auf der Darmstädter Künstlerkolonie«, in: *Hessische Landeszeitung* (05.05.1943)
- Anonym: *100 Jahre Sanatorium Dr. Barner. Das Sanatorium und der Architekt Albin Müller 1905 bis 1919. Ein Spätwerk des Darmstädter Jugendstils*, Ausst. Braunlage (Sanatorium Dr. Barner), Braunlage 2000 [Faltblatt zur Ausstellung]

- Antz, Christian 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
- Arnold, Klaus-Peter: »Die Werkstätten für Deutschen Hausrat Theophil Müller in Dresden-Striesen«, in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden* 1982, S. 95–110
- Arnold, Klaus-Peter: *Vom Sofakissen zum Städtebau. Die Geschichte der Deutschen Werkstätten und der Gartenstadt Hellerau*, Dresden 1993
- Arnold, Klaus-Peter: »Dresdner Möbel und Wohnungseinrichtungen«, in: Renda, Gerhard (Hrsg.): *Gertrud Kleinhempel. 1875–1948. Künstlerin zwischen Jugendstil und Moderne*, Bielefeld 1998 (Schriften der Historischen Museen der Stadt Bielefeld 12), S. 27–33
- Aschenbeck, Nils: *Die Moderne, die aus den Sanatorien kommt. Reformarchitektur und Reformkultur um 1900*, Delmenhorst o. J. [1998]
- Aschenbeck, Nils: »Im Zeitalter der Hygiene«, in: Gerhard Kaldewei (Hrsg.): *Linoleum. Geschichte, Design, Architektur. 1882–2000*, Ostfildern-Ruit 2000, S. 140–161
- Baumgartner, Judith: »Antialkoholbewegung«, in: Diethart Kerbs, Jürgen Reulecke (Hrsg.): *Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880–1933*, Wuppertal 1998, S. 141–154
- Berents, Claudia: *Art Déco in Deutschland. Das moderne Ornament*, Frankfurt a. M. 1998 (Werkbund-Archiv 27; zugl. Dissertation Universität Trier 1994)
- Biografie in Daten 2007:
Anonym: »Biografie in Daten«, in: Albinmüller: *Aus meinem Leben. Autobiografie*, Magdeburg 2007 (bibliothek forum gestaltung 01), S. 316–317
- Bott, Gerhard: *Jugendstil. Vom Beitrag Darmstadts zur internationalen Kunstbewegung um 1900*, Darmstadt 1965 (unpag.)
- Bott, Gerhard u.a. (Bearb.): *Kunsth Handwerk um 1900. Jugendstil – art nouveau – modern style – nieuwe kunst*, Darmstadt 1965 (Kataloge des Hessischen Landesmuseums 1)
- Bott, Gerhard u.a.: *Kunsth Handwerk um 1900*, 2. Aufl., Darmstadt 1973 (Kataloge des Hessischen Landesmuseums Darmstadt 1)
- Bott, Gerhard: »Albin Müller und die Darmstädter Künstlerkolonie. Auszug aus den Lebenserinnerungen mitgeteilt von Gerhard Bott«, in: Ders. (Hrsg.): *Von Morris zum Bauhaus. Eine Kunst gegründet auf Einfachheit*, Hanau 1977, S. 249–266
- Brandlhuber Margot T./Buhrs, Michael (Hrsg.): *Im Tempel des Ich. Das Künstlerhaus als Gesamtkunstwerk. Europa und Amerika 1800–1948*, Ausst. München (Villa Stuck), Ostfildern 2013

- Brandlhuber Margot T.: »Einleitung: Von der Sehnsucht nach Individualität und Ganzheit«, in: Dies., Michael Buhrs (Hrsg.): *Im Tempel des Ich. Das Künstlerhaus als Gesamtkunstwerk. Europa und Amerika 1800–1948*, Ausst. München (Villa Stuck), Ostfildern 2013, S. 9–15
- Breckner, Gunter: *Sanatorium Purkersdorf*, New York 1988
- Breidbach, Olaf: »Kurze Anleitung zum Bildgebrauch« (1998), in: Ernst Haeckel: *Kunstformen der Natur – Kunstformen aus dem Meer*, München u.a. 2012 (1899–1904), S. 103–115
- Breuer, Gerda (Hrsg.): *Arts & Crafts. Von Morris bis Mackintosh. Reformbewegung zwischen Kunstgewerbe und Sozialutopie*, Darmstadt 1994
- Bröhan, Karl H. (Hrsg.): *Metallkunst*, Berlin 1990 (Bestandskataloge des Bröhan-Museums 4)
- Bröchner, Wolfgang: »Schichtenspezifische Wohnkultur. Die bürgerliche Wohnung des Historismus«, in: Ekkehard Mai, Hans Pohl, Stephan Waetzold (Hrsg.): *Kunstpolitik und Kunstförderung im Kaiserreich. Kunst im Wandel der Sozial- und Wirtschaftsgeschichte*, Berlin 1982 (Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich, Schriften eines Projekt-Kreises der Fritz-Thyssen-Stiftung 2), S. 361–378
- Bröchner, Wolfgang: *Die bürgerliche Villa in Deutschland 1830–1900*, 3. erweiterte und aktualisierte Aufl., Worms 2009
- Bruch, Rüdiger vom: »Kunstwart und Dürerbund«, in: Diethart Kerbs, Jürgen Reulecke (Hrsg.): *Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880–1933*, Wuppertal 1998, S. 429–438
- Buchholz, Kai u.a. (Hrsg.): *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*, 2 Bände, Darmstadt 2001
- Buchholz, Kai: »Begriffliche Leitmotive der Lebensreform«, in: Ders. u.a. (Hrsg.): *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*, Band 1, Darmstadt 2001, S. 41–43
- Buchholz, Kai / Ulmer, Renate: »Reform des Wohnens«, in: Buchholz, Kai u.a. (Hrsg.): *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*, Band 2, Darmstadt 2001, S. 547–550
- Buchholz, Kai / Theinert, Justus: *Design lehren. Wege deutscher Gestaltungsausbildung*, 2 Bände, Stuttgart 2007
- Buddensieg, Tillmann: »Das Wohnhaus als Kultbau. Zum Darmstädter Haus von Behrens«, in: Peter-Klaus Schuster u.a. (Hrsg.): *Behrens und Nürnberg. Geschmackswandel in Deutschland. Historismus, Jugendstil und die Anfänge der Industriereform*, München 1980, S. 37–47
- Buhrs, Michael (Hrsg.) / Hardtwig, Barbara (Bearb.): *Maß und Freiheit. Textilkunst im Jugendstil von Behrens bis Olbrich*, Ausst. München (Villa Stuck), München 2010

- Campbell, Joan: *Der Deutsche Werkbund 1907–1934*, Stuttgart 1989
- Conze, Werner: »Das deutsche Kaiserreich 1871–1918. Wirtschaftlich-soziale Bedingungen«, in: Ekkehard Mai, Hans Pohl, Stephan Waetzold (Hrsg.): *Kunstpolitik und Kunstförderung im Kaiserreich. Kunst im Wandel der Sozial- und Wirtschaftsgeschichte*, Berlin 1982 (Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich, Schriften eines Projekt-Kreises der Fritz-Thyssen-Stiftung 2), S. 15–33
- Deist, Jörg: »Albin Müller: Architektur – Raumkunst – Kunstgewerbe, Braunschweig-Harz«, in: *Bauwelt* 92 (2001), Nr. 9, S. 2
- Denhardt, Annette: *Das Metallwarendesign der Württembergischen Metallwarenfabrik (WMF) zwischen 1900 und 1930*, Münster / Hamburg 1993 (Form & Interesse 41)
- Dry, Graham: *Art Nouveau Domestic Metalwork from Württembergische Metallwarenfabrik. The English Catalogue 1906*, Woodbridge 1988
- Dry-von Zezschwitz, Beate: *Westerwälder Steinzeug des Jugendstils 1900–1914. Stilstufen in der Entwicklung einer neuen Steinzeugkunst*, Dissertation Ludwig-Maximilians-Universität München 1993 [Typoskript]
- Eisen, Markus: *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)
- Eisold, Norbert: »Die Kunstgewerbe- und Handwerkerschule Magdeburg. 1793–1963«, in: Matthias Puhle (Hrsg.), Karlheinz Kärgling (Red.): *Die Kunstgewerbe- und Handwerkerschule Magdeburg 1793–1963. Die Geschichte der Kunstgewerbe- und Handwerkerschule Magdeburg sowie deren Vorgänger- und Nachfolgeinstitute im Spiegel ihrer künstlerischen und gestalterischen Leistungen*, Ausst. Magdeburg (Kloster Unser Lieben Frauen), Magdeburg 1993, S. 14–51
- Eisold, Norbert: *1793–1963. Kunstgewerbe- und Handwerkerschule Magdeburg*, Magdeburg 2011 (bibliothek forum gestaltung 06)
- Engels, Peter: »Werkkunstschule«, in: Historischer Verein für Hessen (Hrsg.): *Stadtlexikon Darmstadt*, Stuttgart 2006, S. 982 f.
- Erichsen, Johannes: »Gesamtkunstwerk und Raumkunstwerk«, in: Stiftung Thüringer Schlösser und Gärten (Hrsg.): *Das Kunstwerk in der Residenz. Grenzen und Möglichkeiten der Präsentation höfischer Kultur. Jahrbuch der Stiftung Thüringer Schlösser und Gärten. [...] Band 14 für das Jahr 2010*, Regensburg 2011, S. S. 128–137
- Erlebach, Jürgen, Jürgen Schimanski: *Die neue Ära. 1900–1930. Westerwälder Steinzeug. Jugendstil und Werkbund*, Ausst. Bonn (Rheinisches Landesmuseum), Darmstadt (Hessisches Landesmuseum), Düsseldorf 1987

- Fattmann, Rainer: *Bildungsbürger in der Defensive. Die akademische Beamten-schaft und der »Reichsbund der höheren Beamten« in der Weimarer Republik*, Göttingen 2001 (Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft 145)
- Fischer, Ludger: »Sanatorium Dr. Barner in Braunlage / Harz. Albin Müller 1912–14, Lutz Walter«, in: *Baumeister* 97 (2000), Nr. 10, S. 72–79
- Fornoff, Roger: *Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk. Studien zu einer ästhetischen Konzeption der Moderne*, Hildesheim / Zürich / New York 2004
- Forster, Kurt W.: »Eine gewisse rastlose Tätigkeit ...«. Beobachtungen an Schinkels Interieurs«, in: Bärbel Hedinger, Julia Berger (Hrsg.): *Karl Friedrich Schinkel. Möbel und Interieur*, München / Berlin 2002, S. 8–15
- Frank, Hartmut (Hrsg.): *Nordlicht. 222 Jahre. Die Hamburger Hochschule für bildende Künste am Lerchenfeld und ihre Vorgeschichte*, Hamburg 1989
- Frank, Julia: »Linoleum – Zum historischen Design des Bodenbelags um 1900«, in: Gerhard Kaldewei (Hrsg.): *Linoleum. Geschichte, Design, Architektur. 1882–2000*, Ostfildern-Ruit 2000, S. 130–139
- Fritz, Bernd / Hellmann, Birgitt: *Porzellan-Manufaktur Burgau a. d. Saale Ferdinand Selle*, Jena 1997
- Gamke, Petra Klara: »Der Kunstgewerbler Karl Groß«, in: Petra Hölscher, Alfred Ziffer (Hrsg.): *Jugendstil in Dresden. Aufbruch in die Moderne*, Ausst. Dresden (Dresdner Schloss), Dresden / Wolftratshausen 1999, S. 51–59
- Gamke, Petra Klara: *Karl Groß: Tradition als Innovation? Dresdner Reformkunst am Beginn der Moderne*, München 2005 (Illuminationen Bd. 1; zugl. Dissertation Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg 2002)
- Geelhaar, Christiane / Rahe, Jochen (Red.): *Mathildenhöhe Darmstadt: 100 Jahre Planen und Bauen für die Stadtkrone 1899–1999*, Band 1: *Die Mathildenhöhe – ein Jahrhundertwerk*, mit Beiträgen von Wolfgang Pehnt, Renate Ulmer, Birgit Wahmann u.a., Darmstadt 1999
- Gisbertz, Olaf: *Bruno Taut und Johannes Göderitz in Magdeburg*, Berlin 2000
- Goldstein, Franz / Kähler, Ruth (Hrsg.): *Monogrammllexikon 1. Internationales Verzeichnis der Monogramme bildender Künstler seit 1850*, 2. Aufl., durchges. und ergänzt von Ruth und Hermann Kähler, Berlin 1999
- Gräfe, Babette: »Wechselwirkungen – Darmstadt und Dresden«, in: Petra Hölscher, Alfred Ziffer (Hrsg.): *Jugendstil in Dresden. Aufbruch in die Moderne*, Ausst. Dresden (Dresdner Schloss), Dresden / Wolftratshausen 1999, S. 188–197
- Gräfe, Babette: »Albinmüller. Reformkultur im Spannungsfeld von Tradition und Moderne«, in: Albinmüller: *Aus meinem Leben. Autobiografie*, Magdeburg 2007, S. 249–305

Gräfe 2010a:

Gräfe, Babette: *Romantik ist das Schwungrad meiner Seele. Der Traum einer ästhetischen Gegenwelt in der Architektur von Albinmüller*, Darmstadt 2010 (zugl. Dissertation Universität Bremen 2009)

Gräfe 2010b:

Gräfe, Babette: »Im Schatten des Meisterarchitekten. Albin Müller und Joseph Maria Olbrich«, in: Ralf Beil, Regina Stephan (Hrsg.): *Joseph Maria Olbrich. 1867–1908. Architekt und Gestalter der frühen Moderne*, Ausst. Darmstadt (Mathildenhöhe), Wien (Leopold-Museum), Ostfildern 2010, S. 378–397

Greenhalgh 2000a:

Greenhalgh, Paul: »The Style and the Age«, in: Ders. (Hrsg.): *Art Nouveau 1890–1914*, Ausst. London (Victoria & Albert Museum), Washington (National Gallery of Art), Washington u.a. 2000, S. 15–33

Greenhalgh, Paul: »Alternative Histories«, in: Ders. (Hrsg.): *Art Nouveau 1890–1914*, Ausst. London (Victoria & Albert Museum), Washington (National Gallery of Art), Washington u.a. 2000, S. 37–53

Greenhalgh, Paul: »Le Style Anglais: English Roots of the New Art«, in: Ders. (Hrsg.): *Art Nouveau 1890–1914*, Ausst. London (Victoria & Albert Museum), Washington (National Gallery of Art), Washington u.a. 2000, S. 127–145

Gronert, Siegfried: »Das Schöne und die Ware«, in: Felix Zdenek (Hrsg.): *Die Margarethenhöhe – Das Schöne und die Ware*, Ausst. Essen (Museum Folkwang Essen), Essen 1984 (Teil der Ausstellungsreihe: Der westdeutsche Impuls 1900–1914 – Kunst und Umweltgestaltung im Industriegebiet, Ausst. Düsseldorf [Kunstmuseum] u.a.), S. 96–142

Gronert, Siegfried: »Der Lüdenscheider Impuls 1901–1906«, in: *Stadtheft Lüdenscheid* (1989), März, S. 4–7

Gubler, Hans Martin: »Linoleum, Lincrusta und Muralin – Materialien zur Raumkunst um 1900 bis 1920«, in: *Unsere Kunstdenkmäler* 33 (1982), Nr. 4, S. 417–421

Günther, Sonja: »Typenmöbel von Bruno Paul«, in: Siepmann, Eckhard (Hrsg.): *Kunst und Alltag um 1900. Drittes Jahrbuch des Werkbund-Archivs*, Lahn-Gießen 1978, S. 265–277

Günther, Sonja: »Bernhard Pankoks Möbelentwürfe«, in: Angelika Lorenz (Hrsg.): *Bernhard Pankok. Malerei, Graphik, Design im Prisma des Jugendstils*, Ausst. Münster (Westfälisches Landesmuseum), Münster 1986, S. 79–117

Gutbrod, Philipp: »»Einer Schönheit nachzustreben, die unser Leben erhöht«. Die Ausstellung der Künstlerkolonie im Sommer 1914«, in: Ralf Beil (Hrsg.): *Künstlerkolonie-Ausstellung 1914*, anlässlich der Ausstellung: »Dem Licht entgegen. Die Künstlerkolonie-Ausstellung 1914«, Ausst. Darmstadt (Mathildenhöhe), Darmstadt 2014, S. 7–48

- Haaff, Rainer: *Prachtvolle Stilmöbel. Historismus in Deutschland und Mitteleuropa*, Leopoldshafen 2012
- Haase, Gisela: »Institutionen des Kunstgewerbes in Dresden«, in: Petra Hölscher, Alfred Ziffer (Hrsg.): *Jugendstil in Dresden. Aufbruch in die Moderne*, Ausst. Dresden (Dresdner Schloss), Dresden / Wolftratshausen 1999, S. 44–50
- Hamann, Richard / Hermand, Jost: *Stilkunst um 1900*, Berlin 1967
- Frithjof Hampel: »Zum Verhältnis von Mobiliar und Architektur bei Schinkel«, in: Bäbel Hedinger, Julia Berger (Hrsg.): *Karl Friedrich Schinkel. Möbel und Interieur*, München / Berlin 2002, S. 16–22
- Hellmann, Birgitt: »Die Geschichte der Porzellan-Manufaktur Burgau a. d. Saale Ferdinand Selle – Erzeugnisse von Jugendstil bis Art Decó«, in: Andrea Geldmacher, Birgitt Hellmann (Red.): *Porzellanland Thüringen – 250 Jahre Thüringer Porzellan*, Erfurt 2010, S. 229–242
- Hellmann, Roland A.: »Aufstieg, Fall und Renaissance eines Fußboden-Klassikers: Die Geschichte des Linoleums in Deutschland«, in: Gerhard Kaldewei (Hrsg.): *Linoleum. Geschichte, Design, Architektur. 1882–2000*, Ostfildern-Ruit 2000, S. 48–53
- Hermand Jost: *Jugendstil. Ein Forschungsbericht 1918–1964*, Stuttgart 1965
- Heyden, Thomas: *Biedermeier als Erzieher. Studien zum Neubiedermeier in Raumkunst und Architektur 1896–1910*, Weimar 1994 (zugl. Dissertation Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn 1993)
- hg: »Paul Klee wollte mit einem Bild bezahlen«, in: *monumente* 12 (2002), Nr. 7 / 8, S. 50–54
- Hofmann, Rudolf (Red.): *125 Jahre Bauverein. Im Dienste der Stadt und ihrer Bürger*, Darmstadt 1989
- Hölscher, Petra: »Dekorative Kunst auf Ausstellungen in Dresden – nur Dekoration?«, in: Dies., Alfred Ziffer (Hrsg.): *Jugendstil in Dresden. Aufbruch in die Moderne*, Ausst. Dresden (Dresdner Schloss), Dresden / Wolftratshausen 1999, S. 60–64
- Hölscher, Petra: *Die Akademie für Kunst und Kunstgewerbe zu Breslau. Wege einer Kunstschule 1791–1932*, Kiel 2003
- Hoyer, Eva-Maria: *Sächsischer Serpentin. Ein Stein und seine Verwendung*, Ausst. Leipzig (Grassi-Museum), Leipzig 1995
- Huber, Eva / Wolde, Annette (Mitarb.): »Die Darmstädter Künstlerkolonie: Anspruch und Verwirklichung ihrer künstlerischen Zielsetzung«, in: Bernd Krimmel u.a. (Hrsg.): *Ein Dokument Deutscher Kunst. Darmstadt 1901–1976*, Bd. 5: *Die Stadt der Künstlerkolonie: Darmstadt 1900–1914. Künstlerkolonie Mathildenhöhe, 1899–1914; Die Buchkunst der Darmstädter Künstlerkolonie*, Ausst. Darmstadt (Mathildenhöhe), Darmstadt 1976, S. 56–107

- Jaeger, Roland: *Neue Werkkunst. Architekturmonographien der zwanziger Jahre. Mit einer Basis-Bibliographie deutschsprachiger Architekturpublikationen 1918–1933*, Berlin 1998
- Jefferies, Matthew: »Der Werkbund in Delmenhorst. Eine vergessene Episode der deutschen Design-Geschichte«, in: Gerhard Kaldewei (Hrsg.): *Linoleum. Geschichte, Design, Architektur. 1882–2000*, Ostfildern-Ruit 2000, S. 96–119
- Junghanns, Kurt: *Das Haus für alle. Zur Geschichte der Vorfertigung in Deutschland*, Berlin 1994
- Juranek, Christian / Marbach, Wilhelm (Hrsg.): *Der Eiserne Harz. Harzer Eisenkunstguss des 19. Jahrhunderts*, Ausst. Wernigerode (Frühlingsbau Schloß Wernigerode) u.a., Döbel 2010 (Edition Schloß Wernigerode© 14, Schriftenreihe des Oberharzer Geschichts- und Museumsvereins e. V., Trägerverein des Oberharzer Bergwerkmuseums Clausthal-Zellerfeld)
- Just, Johannes: *Meissener Jugendstilporzellan*, Gütersloh 1[^]983
- Kaiser, Gabriele: »Alte Schule, neue Wege. Lehrjahre im Historismus«, in: Ralf Beil, Regina Stephan (Hrsg.): *Joseph Maria Olbrich. 1867–1908. Architekt und Gestalter der frühen Moderne*, Ausst. Darmstadt (Mathildenhöhe), Wien (Leopold-Museum), Ostfildern 2010, S. 81–89
- Kappler, Anke: »Die Geschichte des Sanatoriums Dr. Barner«, in: *Historia Hospitalium. Zeitschrift der deutschen Gesellschaft für Krankengeschichte* 24 (2004 / 2005), S. 99–128
- Kaufhold, Karl Heinrich: »Fragen der Gewerbepolitik und der Gewerbeförderung«, in: Ekkehard Mai, Hans Pohl, Stephan Waetzold (Hrsg.): *Kunstpolitik und Kunstförderung im Kaiserreich. Kunst im Wandel der Sozial- und Wirtschaftsgeschichte*, Berlin 1982 (Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich, Schriften eines Projekt-Kreises der Fritz-Thyssen-Stiftung 2), S. 95–109
- Keller, Jürgen / Wagner, Cornelia: »Eine Wand ohne farbige Einteilung ist unvollkommen. Farbige Raumkunst zwischen 1900 und 1920«, in: *Unsere Kunstdenkmäler* 33 (1982), Nr. 4, S. 411–416
- Kellmann, Thomas: »Forschungskolloquium zum Werk Albin Müllers (1871–1941). Architektur – Raumkunst – Kunstgewerbe«, in: *Berichte zur Denkmalpflege in Niedersachsen* 21 (2001), S. 115–117
- Kellmann, Thomas: »Der Raumkünstler Albin Müller und das Sanatorium Dr. Barner in Braunlage. Ein Gesamtkunstwerk der beginnenden Moderne am Vorabend des Ersten Weltkrieges«, in: *Jahrbuch für Hausforschung* 50 (2004) (zugl. *Historische Ausstattungen. Bericht über die Tagung des Arbeitskreises für Hausforschung e.V. in Ravensburg vom 16.–20. September 1999*, hrsg. v. Georg Ulrich Großmann), S. 301–318

- Kemp, Wolfgang: »Der Luther der Künste. John Ruskin als Theoretiker und Lehrer des Designs«, in: Gerda Breuer (Hrsg.): *Arts & Crafts. Von Morris bis Mackintosh. Reformbewegung zwischen Kunstgewerbe und Sozialutopie*, Darmstadt 1994, S. 47–62
- Kerbs, Diethart: »Kunsterziehungsbewegung und Kulturreform«, in: Kaspar Maase, Wolfgang Kaschuba (Hrsg.): *Schund und Schönheit. Populäre Kultur um 1900*, Köln/Weimar/Wien 2001, S. 378–397
- Kerssenbrock-Krosigk, Dedo von: *Metallkunst der Moderne*, mit Beiträgen von Claudia Kanowski, Berlin 2001 (Bestandskataloge des Bröhan-Museums 6)
- Kettner, Karin: »Zu einigen Jugendstilarbeiten der Kunstgießerei der Fürst-Stolberg-Hütte in Ilsenburg«, in: Volker Schimpff, Wieland Führ (Hrsg.): *Historia in museo. Festschrift für Frank-Dietrich Jacob zum sechzigsten Geburtstag*, Langenweissbach 2004, S. 247–253
- Kettner 2010a:
Kettner, Karin: »Die Kunstgießerei der Ilsenburger Hütte«, in: Christian Juranek, Wilhelm Marbach (Hrsg.): *Der Eiserne Harz. Harzer Eisenkunstguss des 19. Jahrhunderts*, Ausst. Wernigerode (Frühlingsbau Schloß Wernigerode) u.a., Döbel 2010, S. 49–130
- Kettner 2010b:
Kettner, Karin: »Jugendstilarbeiten der Kunstgießerei der Fürst-Stolberg-Hütte in Ilsenburg. Eine Auswahl«, in: Christian Juranek, Wilhelm Marbach (Hrsg.): *Der Eiserne Harz. Harzer Eisenkunstguss des 19. Jahrhunderts*, Ausst. Wernigerode (Frühlingsbau Schloß Wernigerode) u.a., Döbel 2010, S. 269–274
- Kleine-Hering, Ulrich: »Wuppertal. Galerie Epikur. Albinmüller – Möbel und Objekte, 13. November 1982 bis 15. Januar 1983 (verlängert)«, in: *Bruckmanns Pantheon* 41 (1983), Nr. 1, S. 67–68
- Klinger, Kerrin (Hrsg.): *Kunst und Handwerk in Weimar. Von der Fürstlichen Freyen Zeichenschule zum Bauhaus*, Köln/Weimar/Wien 2009
- Klinkhardt, Richard: *Die Wurzener Industrie 1797–2002*, Beucha 2005 (Sächsisches Wirtschaftsarchiv e.V., Erinnerungen 5)
- Koss, Juliet: *Modernism after Wagner*, Minneapolis/London 2010
- König, Sandra, Jung, Sabine: *Der Jugendstil- und Werkbundkünstler Albinmüller (1871–1941). Seine Entwürfe für die Teppichfabrik Wurzen*, Beucha/Markkleeberg 2016
- Kreisman, Lawrence/Mason, Glenn: *The arts and crafts movement in the Pacific Northwest*, Portland 2007
- Krieger, Verena: *Was ist ein Künstler? Genie – Heilsbringer – Antikünstler. Eine Ideen- und Kunstgeschichte des Schöpferischen*, Köln 2007
- Krimmel, Bernd u.a. (Hrsg.): *Ein Dokument Deutscher Kunst. Darmstadt 1901–1976*, 5 Bände, Ausst. Darmstadt (Mathildenhöhe), Darmstadt 1976

- Krimmel, Bernd u.a. (Hrsg.): *Ein Dokument Deutscher Kunst. Darmstadt 1901–1976, Bd. 4: Die Künstler der Mathildenhöhe*, Ausst. Darmstadt (Mathildenhöhe), Darmstadt 1976
- Kris, Ernst / Kurz, Otto: *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Frankfurt a. M. 1995 (1934)
- Laug, Anna-Sophie: »Dr. Gmelins Nordsee-Sanatorium in Wyk auf Föhr«, in: Nicola Bröcker, Gisela Moeller, Christiane Salge (Hrsg.): *August Endell. 1871–1925. Architekt und Formkünstler*, Petersberg 2012, S. 133–141
- Leonhardt, Brigitte (Hrsg.): *Spurensuche. Friedrich Adler zwischen Jugendstil und Art Déco*, Ausst. München (Stadtmuseum), Laupheim (Galerie in der Schranne), Stuttgart 1994
- Lüthgen, G.E.: *Deutsches Steinzeug behandelt im Anschluß an den Wettbewerb für Studentenkunst Stuttgart 1909*, mit einer Einl. von Beate Dry-von Zezschwitz, 1981 (Nachdruck) (Westerwälder Steinzeug des Jugendstils III)
- Maciuika, John V.: *Before the Bauhaus. Architecture, politics, and the German state, 1890–1920*, New York u.a. 2005
- Marcus, George H.: *Le Corbusier. Im Inneren der Wohnmaschine. Möbel und Interieurs*, München 2000
- Mattie, Erik: *Weltausstellungen*, Stuttgart / Zürich 1998
- Moeller, Gisela: »Die preußischen Kunstgewerbeschulen«, in: Ekkehard Mai, Hans Pohl, Stephan Waetzold (Hrsg.): *Kunstpolitik und Kunstförderung im Kaiserreich. Kunst im Wandel der Sozial- und Wirtschaftsgeschichte*, Berlin 1982 (Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich, Schriften eines Projektkreises der Fritz-Thyssen-Stiftung 2), S. 113–129
- Müller, Dorothee: *Klassiker des modernen Möbeldesign. Otto Wagner – Adolf Loos – Josef Hoffmann – Koloman Moser*, 2. überarb. u. erw. Aufl., München 1984
- Mundt, Barbara: *Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert*, München 1974 (Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts 22)
- Mundt, Barbara: »Europäisches Kunstgewerbe des Historismus im 19. Jahrhundert«, in: Hermann Fillitz (Hrsg.): *Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa*, Ausst. Wien (Künstlerhaus, Akademie der Bildenden Künste), Wien 1996, S. 187–203
- Muthesius, Stefan: *Das englische Vorbild. Eine Studie zu den deutschen Reformbewegungen in Architektur, Wohnbau und Kunstgewerbe im späteren 19. Jahrhundert*, München 1974 (Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts 26)
- Muthesius, Stefan: *The Poetic Home. Designing the 19th-century Interior*, London 2009

- Negendanck, Ruth: *Die Galerie Ernst Arnold (1893–1951). Kunsthandel und Zeitgeschichte*, Weimar 1998 (Galerien und ihre Geschichte 2)
- Nerdinger, Winfried: *100 Jahre Deutscher Werkbund 1907/2007*, Ausst. München (Architekturmuseum der TU München), Berlin (Akademie der Künste), München 2007
- Neumann, Antje / Reuter, Brigitte (Hrsg.): *Henry van de Velde in Polen, w Polsce. Die Innenarchitektur im Sanatorium in Trebschen*, Potsdam 2007 (Potsdamer Bibliothek östliches Europa – Kunst)
- Neuwirth, Waltraud: *Wiener Keramik. Historismus – Jugendstil – Art Déco*, Braunschweig 1974
- Nietzsche, Friedrich: *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für alle und keinen*, Essen 2004 (1883–1886)
- Ott, Michaela: »Raum«, in: Karlheinz Barck u.a. (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB). Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Band 5: *Postmoderne – Synästhesie*, Stuttgart / Weimar 2003, S. 113–149
- Ottomeyer, Hans: »Bruno Paul und die andere Moderne«, in: Alfred Ziffer (Hrsg.): *Bruno Paul. Deutsche Raumkunst und Architektur zwischen Jugendstil und Moderne*, München 1992, S. 105–110
- Ottomeyer, Hans / Ziffer, Alfred: *Möbel des Neoklassizismus und der Neuen Sachlichkeit. Katalog der Möbelsammlung des Münchner Stadtmuseums*, New York 1993
- Paetzold, Heinz: »Synästhesie«, in: Karlheinz Barck u.a. (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB). Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Band 5: *Postmoderne – Synästhesie*, Stuttgart / Weimar 2003, S. 840–868
- Pehnt, Wolfgang: *Die Architektur des Expressionismus*, Ostfildern 1998
- Petzold-Hermann, Jutta: »Die Dritte Deutsche Kunstgewerbeausstellung Dresden 1906«, in: Petra Hölscher, Alfred Ziffer (Hrsg.): *Jugendstil in Dresden. Aufbruch in die Moderne*, Ausst. Dresden (Dresdner Schloss), Dresden / Wolfratshausen 1999, S. 65–79
- Pfropfe, Joachim: »Stilvoll gesunden«, in: *Die Mappe* (2006), Nr. 3, S. 40–42
- Puhle Matthias (Hrsg.) / Kärbling, Karlheinz (Red.): *Die Kunstgewerbe- und Handwerkerschule Magdeburg 1793–1963. Die Geschichte der Kunstgewerbe- und Handwerkerschule Magdeburg sowie deren Vorgänger- und Nachfolgeinstitute im Spiegel ihrer künstlerischen und gestalterischen Leistungen*, Ausst. Magdeburg (Kloster Unser Lieben Frauen), Magdeburg 1993
- Randa, Sigrid: *Alexander Koch. Publizist und Verleger in Darmstadt. Reformen der Kunst und des Lebens um 1900*, Worms 1990 (Manuskripte zur Kunstwissenschaft in der Wernerschen Verlagsgesellschaft 28; zugl. Dissertation Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg 1987)

- Rau, Susanne: *Räume. Konzepte, Wahrnehmungen, Nutzungen*, Frankfurt a. M. u.a. 2013 (Historische Einführungen 14)
- Reinhold-Postina, Eva: *Denkmalschutz in Darmstadt*, Heft 5: *Das Darmstädter Hallenbad*, hg. v. Magistrat der Stadt Darmstadt – Denkmalschutz – Kulturamt, Darmstadt 1995
- Renda, Gerhard (Hrsg.): *Gertrud Kleinhempel. 1875–1948. Künstlerin zwischen Jugendstil und Moderne*, Bielefeld 1998 (Schriften der Historischen Museen der Stadt Bielefeld 12)
- Rinker, Dagmar: *Die Lehr- und Versuch-Ateliers für angewandte und freie Kunst (Debschitz-Schule). München 1902–1914*, München 1993 (Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte der Universität München 61; zugl. Magister-Arbeit Ludwig-Maximilians-Universität München 1993)
- Röder, Sabine / Stock, Gerhard (Hrsg.): *Deutsches Museum für Kunst in Handel und Gewerbe. Moderne Formgebung 1900–1914*, hrsg. anlässlich der Ausstellung »Das Schöne und der Alltag – Deutsches Museum für Kunst in Handel und Gewerbe«, Ausst. Krefeld (Kaiser Wilhelm Museum), Hagen (Ernst Osthaus Museum), Krefeld 1997
- Rottau, Nadine: *Materialgerechtigkeit. Ästhetik im 19. Jahrhundert*, Aachen 2012 (zugl. Dissertation Universität Hamburg 2009)
- Rudoe, Judy: *Decorative Arts 1850–1950. A Catalogue of the British Museum Collection*, London 1991
- Ruppert, Wolfgang: *Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 1998
- Sänger, Reinhard W.: *Das deutsche Silber-Besteck (1805–1918). Biedermeier – Historismus – Jugendstil. Firmen, Techniken, Designer und Dekore*, Stuttgart 1991
- Schimanski, Jürgen / Engelmann, Judith: *Braun geflammt und grau gesalzen – Westerwälder Steinzeug des Jugendstils: eine rheinische Sammlung. Dokumentation zur Firma Reinhold Merkelbach, bestehend aus dem Verkaufskatalog der Vereinigten Steinzeugwerke Höhr und Grenzhausen (Simon Peter Gerz, Reinhold Hanke, Reinhold Merkelbach und Walter Müller) von 1912, und Auszügen aus den Modellbüchern (1900–1935)*, Ausst. Höhr-Grenzhausen (Keramikmuseum), Höhr-Grenzhausen 2011
- Schneider-Henn, Dietrich: *Ornament und Dekoration. Vorlagenwerke und Motivsammlungen des 19. und 20. Jahrhunderts*, München / New York 1997
- Schulze Beerhorst, Martin: »Das ›Plattenhaus‹ 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

- Schümann, Carl-Wolfgang: »Zur rheinischen Möbelproduktion im 19. Jahrhundert. Ein Bericht«, in: Eduard Trier, Willy Wyres (Hrsg.): *Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland*, Bd. 5: *Kunstgewerbe*, Düsseldorf 1981, S. 279–285
- Schwartz, Frederic J.: *Der Werkbund. Ware und Zeichen 1900–1914*, Dresden 1999
- Selle, Gert: »Zwischen Kunsthandwerk, Manufaktur und Industrie. Rolle und Funktion des Künstler-Entwerfers um 1898 bis 1908«, in: Gerhard Bott (Hrsg.): *Von Morris zum Bauhaus. Eine Kunst gegründet auf Einfachheit*, Hanau 1977, S. 11–23
- Sildatke, Arne: *Dekorative Moderne. Das Art Déco in der Raumkunst der Weimarer Republik*, Berlin 2013 (zugl. Dissertation Freie Universität Berlin 2013)
- Silzer, Giorgio: *Die Sammlung Giorgio Silzer. Kunsthandwerk vom Jugendstil bis zum Art Déco*, Ausst. Köln (Kunstgewerbemuseum), Köln 1976
- Skirlo, Guido: *Der Breite Weg – ein verlorenes Stadtbild*, Magdeburg 2005
- Spindler, Sabine: »Serpentin«, in: *Sammler-Journal* o. Jg. (2008), Nr. 9, S. 56–63
- Storch, Wolfgang: »Gesamtkunstwerk«, in: Karlheinz Barck u.a. (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB). Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Band 2: *Dekadent – grotesk*, Stuttgart/Weimar 2001, S. 731–791
- Szeemann, Harald (Hrsg.): *Der Hang zum Gesamtkunstwerk: Europäische Utopien seit 1800*, Ausst. Zürich (Kunsthaus Zürich) u.a., Aarau 1983
- Szeemann 1983a:
Szeemann, Harald: »Vorbereitungen«, in: Ders. (Hrsg.): *Der Hang zum Gesamtkunstwerk: Europäische Utopien seit 1800*, Ausst. Zürich (Kunsthaus Zürich) u.a., Aarau 1983, S. 16–19
- Taut, Bruno: *Ein Wohnhaus*, mit einem Nachwort zur Neuauflage von Roland Jaeger, Berlin 1995 (1927)
- Thiekötter, Angelika / Siepman, Eckhard (Hrsg.): *Packeis und Pressglas: Von der Kunstgewerbebewegung zum Deutschen Werkbund*, Gießen 1987
- Thornton, Peter: *Innenarchitektur in drei Jahrhunderten. Die Wohnungseinrichtung nach zeitgenössischen Zeugnissen von 1620–1920*, Herford 1985
- Thümmeler, Sabine: *Die Entwicklung des vegetabilen Ornaments in Deutschland vor dem Jugendstil*, Bonn 1988 (Dissertation Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn 1988)
- Tücks, Petra: *Das Darmstädter Neue Palais. Ein fürstlicher Wohnsitz zwischen Historismus und Jugendstil*, Darmstadt/Marburg 2005 (Quellen und Forschungen zur hessischen Geschichte 148; zugl. Dissertation Universität des Saarlandes Saarbrücken 2005)
- Ulmer, Renate (Bearb.): *Museum Künstlerkolonie Darmstadt. Katalog*, Darmstadt 1990

- Ulmer, Renate: *Patriz Huber. Ein Mitglied der Darmstädter Künstlerkolonie*, Ausstellung Darmstadt (Ateliers im Museum Künstlerkolonie Darmstadt), Darmstadt 1992
- Ulmer, Renate: *Jugendstil in Darmstadt*, Darmstadt 1997
- Ulmer, Renate: »Die Darmstädter Künstlerkolonie als lebensreformerisches Projekt«, in: Kai Buchholz u.a. (Hrsg.): *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*, Band 1, Darmstadt 2001, S. 483–488
- Ulmer, Renate: »Naturheilkunde und Sanatorien«, in: Kai Buchholz u.a. (Hrsg.): *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*, Band 2, Darmstadt 2001, S. 519–520
- Ulmer, Renate / Beil, Ralf / Windisch, Annette (Hrsg.): *Peter Behrens: das Wertheim-Speisezimmer*, Ausst. Darmstadt (Museum Künstlerkolonie), 2. Aufl., Darmstadt 2009
- Vaupel, Elisabeth Christine: »Der Werkstoff Zinn, seine Legierungen und seine Verarbeitung im Zeitalter der industriellen Massenproduktion von Metallwaren«, in: Helene Blum-Spicker u.a. (Hrsg.): *Orivit. Zinn des Jugendstils aus Köln. Die Bestände der Sammlung Gertrud Funke-Kaiser, des Kreismuseums Zons, des Rheinischen Freilichtmuseums und des Landesmuseum für Volkskunde, Kommern, des Kölnischen Stadtmuseums und der Sammlung H.G. Klein, Bachem 1992*, S. 8–20
- Vollmer, Hans (Hrsg.): *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler des xx. Jahrhunderts*, Bd. 1, Leipzig [1953]
- Wagner, Eckard (Text): *Zinn des Jugendstils aus der Sammlung Giorgio Silzer Berlin*, Ausst. Zons (Kreismuseum), Bonn 1978 (Schriften des Rheinischen Museumsamtes 8)
- Wagner, Eckard: »Der Kunstindustrielle Zinnguß zwischen Klassizismus und Jugendstil«, in: Eduard Trier, Willy Wyres (Hrsg.): *Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland*, Bd. 5: *Kunstgewerbe*, Düsseldorf 1981, S. 155–204
- Weidmann, Dieter: »Albin Müller«, in: *Sammler-Journal* o. Jg. (2008), Nr. 12, S. 62–70
- Wetzel, Michael: »Autor / Künstler«, in: Karlheinz Barck u.a. (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB). Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Band 1: *Absenz – Darstellung*, Stuttgart / Weimar 2000, S. 480–544
- Wichmann, Siegfried: *Jugendstil Floral Funktional in Deutschland und Österreich und den Einflußgebieten*, Ausst. München (Bayerisches Nationalmuseum), Herrsching / München 1984
- Wurm, Heinrich: »Albinmüllers ›Einzimmerhaus‹ in Braunlage«, in: *Kunst in Hessen und am Mittelrhein* (1981), Nr. 20, S. 79–83

- Ziegler, Torsten: »Wachstuch, Fußtapete, Kamptuliko, Korkteppich: Linoleum. Der Beginn des idealen Bodenbelags«, in: Gerhard Kaldewei (Hrsg.): *Linoleum. Geschichte, Design, Architektur. 1882–2000*, Ostfildern-Ruit 2000, S. 32–47
- Ziffer, Alfred / Rentiis, Christoph de (Hrsg.): *Bruno Paul und die Deutschen Werkstätten Hellerau*, Dresden 1993
- Ziffer, Alfred: »Möbelbau in Dresden – Unikat und Serie«, in: Petra Hölscher, Ders. (Hrsg.): *Jugendstil in Dresden. Aufbruch in die Moderne*, Ausst. Dresden (Dresdner Schloss), Dresden / Wolfratshausen 1999, S. 80–89
- Zöller-Stock, Bettina: *Bruno Taut. Die Innenraumentwürfe des Berliner Architekten*, Stuttgart 1993 (zugl. Dissertation Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn 1990)

9.3.4 Internet-Quellen

- Berding, Bianca: *Der Kunsthandel in Berlin für moderne angewandte Kunst von 1897 bis 1914*, Berlin 2012 (Dissertation Freie Universität Berlin 2012, http://www.diss.fu-berlin.de/diss/receive/FUDISS_thesis_00000038922, 25.02.2014)
- Jörg Deist: *Die Holzbauten von Albinmüller. Eine planungsmethodische Untersuchung über die Entstehung der Holzbauten von Albinmüller aus dem Zeitraum von 1902 bis 1929*, Karlsruhe 2015 (zugl. Dissertation, Karlsruher Institut für Technologie (KIT) 2015, <https://publikationen.bibliothek.kit.edu/1000050844>, 04.07.2016)
- Forum Gestaltung e.V., Magdeburg: »Ausstellungen. Szenen einer Ausstellung. 12. Mai – 13. Juli«, in: <http://forum-gestaltung.de/szenen-einer-ausstellung>, (04.04.2014)
- h_da (Hochschule Darmstadt – University of Applied Sciences): »Hochschule Darmstadt – Wurzeln und Wachstum«, in: <https://www.h-da.de/hochschule/geschichte-der-h-da/>, (14.01.2015)
- Härig, Beatrice: »Wo Lebensreformer zur Erholung kamen. Sanatorium Dr. Barner«, in: *Monumente online* (2007) (http://www.monumente-online.de/07/04/leitartikel/02_Sanatorium.php?Seite=1, 07.11.2014)
- Greinert, Wolf-Dietrich / Wolf, Stefan: *Die Berufsschule. Radikale Neuorientierung oder Abstieg zur Restschule?*, 2. Aufl., Berlin 2013 (<http://opus4.kobv.de/opus4-tuberlin/frontdoor/index/index/docId/4137>, 12.09.2014)
- MVGM (Messe- und Veranstaltungsgesellschaft Magdeburg GmbH): »Texte zum Turm aus dem Ausstellungskatalog mediaTurm«, in: <http://www.mvgm-online.de/albinmueller-turm/#c5577>, (01.04.2014)
- Titelmeldung: Christoph Lücke: *Albinmüller – Das Sanatorium Dr. Barner in Braunlage* [Dissertation neu begonnen 2012], in: ARTtheses. Forschungsdatenbank für Hochschulnachrichten Kunstgeschichte (http://www.arttheses.net/index.php?bearbeiten=1&meldung_id=61863#.UsAMfPYbx1w, 29.12.2013)
- Universität Heidelberg, Universitätsbibliothek: »art journals – Kunst- und Satirezeitschriften«, in: <http://www.ub.uni-heidelberg.de/helios/fachinfo/www/kunst/digilit/artjournals/Welcome.html>, (29.12.2014)

9.4 Abbildungsverzeichnis

Berlin

Siemens Historical Institute: **Abb. 227, 239**

Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek:

Albinmüller: *Architektur und Raumkunst. Ausgeführte Arbeiten nach Entwürfen von Professor Albin Müller [...]*, Leipzig 1909: Tafel 21: **Abb. 161**, Tafel: 29:

Abb. 120, Tafel 56: **Abb. 124**

Muthesius, Hermann (Text.): *Haus eines Kunst-Freundes. Baillie Scott, London, Darmstadt 1902* (Meister der Innen-Kunst 1), Tafel ix: **Abb. 38**

Anonym: *Die Raumkunst in Dresden 1906*, Berlin 1906, Tafel 7: **Abb. 68**

Braunlage

Stiftung Sanatorium Dr. Barner, Braunlage: **Abb. 199, 209, 212** / Fotograf Christian Konrad: **Abb. 184, 215, 224, 237** / Fotografin Katarina Poetzsch: **Abb. 206** (links, rechts), **207** / Fotograf Hans Rudolphi: **Abb. 219, 221, 229**

Darmstadt

Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Fotograf Wolfgang Fuhrmannek: **Abb. 85**

Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt: Albinmüller: *Darmstädter Wohnkultur aus der Zeit der Künstlerkolonie. Haus Albinmüller*, [Darmstadt] [ca. 1928], Tafel 1: **Abb. 304**; Tafel 2: **Abb. 306**; Tafel 5: **Abb. 307**; Tafel 10: **Abb. 308**

© Institut Mathildenhöhe Darmstadt / Bildarchiv Foto Marburg / Gregor Schuster: **Abb. 23, 50, 77, 78, 79, 82, 84, 86, 88, 89, 92** (rechts), **94, 105, 106, 146, 150, 177, 179, 181** (unten), **193** (oben), **194, 196, 198** (oben, mitte), **303**

Heidelberg

Universitätsbibliothek Heidelberg (Fotograf jeweils unbekannt):

Geschäftsleitung (Hrsg.): *Illustrierter Katalog der Hessischen Landesausstellung für freie und angewandte Kunst Darmstadt 1908, Darmstadt 1908*, S. 28: **Abb. 112**; S. 54: **Abb. 113**

Architektonische Rundschau 13 (1897), Tafel 12: **Abb. 7**

Deutsche Kunst und Dekoration 2 (1898), S. 285: **Abb. 10** / 3 (1898/1899), nach S. 40: **Abb. 12**; S. 184: **Abb. 11** / 4 (1899), S. 386: **Abb. 14** (rechts), 387: **Abb. 14** (links), [Ausschnitt]: **Abb. 21c** / 5 (1899/1900), S. 160: **Abb. 16** / 6 (1900), S. 589: **Abb. 41** / 14 (1904), S. 484 [Ausschnitt]: **Abb. 61**; S. 485: **Abb. 58**; S. 488: **Abb. 59** (links); 489: **Abb. 59** (mitte, rechts); S. 491: **Abb. 60**; S. 494: **Abb. 91**, [Ausschnitt] **Abb. 97**; S. 497: **Abb. 92** (links) / 18 (1906), S. 626: **Abb. 2**; S. 627: **Abb. 65, Umschlag vorn rechts**; S. 632: **Abb. 69**, S. 633: **Abb. 70**; S. 646: **Abb. 96** / 19 (1906/1907), S. 137: **Abb. 164** / 20 (1907), S. 256: **Abb. 109** / 21 (1907/1908), nach S. 36: **Abb. 111**;

S. 225: **Abb. 90** / 22 (1908), S. 364: **Abb. 121**; S. 365: **Abb. 122**; S. 366: **Abb. 123**;
 S. 370: **Abb. 125**; S. 375: **Abb. 126**; S. 377: **Abb. 127**; S. 378: **Abb. 118**, Umschlag vorn
 links; S. 380: **Abb. 119**; S. 381: **Abb. 189**; S. 382: **Abb. 117**; S. 384: **Abb. 115**; S. 386:
Abb. 114; S. 392: **Abb. 108**; S. 396: **Abb. 192, 195**; S. 397: **Abb. 176** / 26 (1910), S. 257:
Abb. 197; S. 261: **Abb. 185**; S. 262: **Abb. 131**; S. 263 [Ausschnitt]: **Abb. 174** / 34
 (1914), S. 263: **Abb. 155**; S. 289: **Abb. 138**; S. 306: **Abb. 147**; S. 308: **Abb. 148** / 57
 (1925 / 26), S. 350: **Abb. 258**; S. 351: **Abb. 255, 256**; S. 353: **Abb. 260**; S. 355: **Abb. 261**;
 S. 356: **Abb. 262**

Illustrierte Kunstgewerbliche Zeitschrift für Innendekoration 1 (1890), Beilage Tafel
 5 (Abb. 51): **Abb. 4** / 9 (1898), S. 70: **Abb. 8**; S. 74: **Abb. 6**, [Ausschnitt]: **Abb. 21a** ;
 S. 192: **Abb. 9**, [Ausschnitte]: **Abb. 21b**

Innendekoration 11 (1900), S. 35: **Abb. 19** / 12 (1901), S. 108: **Abb. 17, 18** / 14 (1903),
 S. 266 [Ausschnitt]: **Abb. 21d**; S. 269: **Abb. 37**; S. 270: **Abb. 39, 40**; S. 272: **Abb. 44**
 (unten); S. 273 [Ausschnitt]: **Abb. 43**; S. 277: **Abb. 32**; S. 278: **Abb. 31**; S. 281: **Abb. 42**;
 S. 282: **Abb. 99** / 15 (1904), S. 144: **Abb. 48**; S. 145: **Abb. 47**; S. 146 [Ausschnitt]:
Abb. 54 (oben); 148 [Ausschnitt]: **Abb. 54** (unten); S. 149: **Abb. 51**; S. 151:
Abb. 56 / 17 (1906), S. 309: **Abb. 72**, [Ausschnitt] **74** / 18 (1907), S. 106 [Ausschnitt]:
Abb. 71 / 21 (1910), S. 122: **Abb. 128**; S. 123: **Abb. 129**; S. 124: **Abb. 133**; S. 125:
Abb. 130, [Ausschnitt] **132** / 35 (1924), S. 143: **Abb. 252**; S. 147: **Abb. 254**; S. 149:
Abb. 253 (links), S. 151: **Abb. 253** (rechts) / 36 (1925), S. 272: **Abb. 247, 248**; S. 273:
Abb. 251; S. 275: **Abb. 249, 250**; S. 276: **Abb. 245**; S. 402: **Abb. 264**; S. 404: **Abb. 265**
Kunst und Handwerk 52 (1901 / 1902), S. 300: **Abb. 49**; S. 310: **Abb. 20** / 53
 (1902 / 1903), S. 263: **Abb. 5** / 54 (1904), S. 221: **Abb. 63**
Kunstgewerbeblatt NF 13 (1902), S. 158 f.: **Abb. 27**; S. 196: **Abb. 26** / NF 14 (1903),
 S. 99: **Abb. 35** / NF 15 (1904), S. 101: **Abb. 22**; S. 104: **Abb. 98**; S. 105: **Abb. 101, 103**;
 S. 106: **Abb. 45**; S. 117: **Abb. 102**; S. 120: **Abb. 30** (links) / NF 16 (1905), S. 189:
Abb. 52; S. 190: **Abb. 53**; S. 192: **Abb. 30** (rechts); S. 193 [Ausschnitt]: **Abb. 55** / NF 17
 (1906), S. 175: **Abb. 64** (unten); S. 176: **Abb. 73** / NF 18 (1907), S. 72: **Abb. 64** (oben);
 S. 76: **Abb. 24, 95** (oben); S. 79: **Abb. 93** / NF 22 (1911), S. 5: **Abb. 135**; S. 6: **Abb. 134**;
 S. 9 [Ausschnitt]: **Abb. 236**; S. 14: **Abb. 175**; S. 19: **Abb. 193** (unten)

Leipzig

Universitätsbibliothek Leipzig

[Dt.Zs.387]: *Westermanns Monatshefte* 74 (1930), Bd. 148, S. 134: **Abb. 273**;

S. 136: **Abb. 274**; S. 137: **Abb. 275**; S. 138: **Abb. 276**; S. 139: **Abb. 277**

[Hist.Sax.285]: *Die Leipziger Messe*, 1. Heft, Ostermesse 1908, S. 21: **Abb. 95** (unten)

Magdeburg

Kulturhistorisches Museum Magdeburg, Fotograf: Reinhard Hentze, Halle: **Abb. 240**
 Stadtarchiv Magdeburg, Fotobestand Hochbauamt, Nr. 14048: **Abb. 46**

München

QUITTENBAUM Kunstauktionen GmbH, München, Kalan Konietzko: **Abb. 76**

Privatbesitz

Privatbesitz: **Abb. 25**; [Fotograf: Bruno Michaelis, Magdeburg] **Abb. 1**

Schleswig

Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf. Museum für Kunst und Kulturgeschichte: **Abb. 182**

Weimar

Klassik Stiftung Weimar, Fotograf: Roland Dressler: **Abb. 205**

Wien

MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst / Gegenwartskunst,
Foto: © MAK: **Abb. 214, 228**

Wurzen

Kulturhistorisches Museum Wurzen, Archiv der Wurzener Teppich- und Veloursfabriken AG, Musterbuch 3801–5500: **Abb. 170, 171** / Musterbuch III 1736–2070: **Abb. 172** (oben) / Musterbuch Smyrna 8000–9520: **Abb. 173** / Produktions- und Kollektionsbuch I, Abb. 370: **Abb. 169** / Produktions- und Kollektionsbuch II, Abb. 928: **Abb. 172** (unten)

Zons

Kreismuseum Dormagen Zons: Gerhardi & Co., Lüdenscheid (Hrsg.): *Spezial-Preisliste über Alboid-, Zinn-, versilberte Waren. Selecta- und Selecta versilberte Bestecke, Ausgabe 49*, Lüdenscheid: Spannagel & Caesar o. J. (Kopie), Tafel 25 [Ausschnitt]: **Abb. 81**; Tafel 28 [Ausschnitt]: **Abb. 83** (rechts), Tafel 31 [Ausschnitt]: **Abb. 83** (links)

Foto der Autorin

Abb. 200 (beide), **201, 202, 203, 204, 208, 210, 211, 213, 216** (beide), **217** (3 Abb.), **218** (beide), **220, 222, 223** (beide), **225, 226, 230, 231, 232, 234, 235, 238** (beide), **282, 285**

Zeitgenössische Publikationen

Albinmüller: *Werke der Darmstädter Ausstellung und andere Arbeiten nach Entwürfen von Professor Albinmüller, Mitglied der Künstlerkolonie Darmstadt, Magdeburg 1917*, S. 1: **Abb. 137**; S. 6: **Abb. 158**; S. 8: **Abb. 160**; S. 15: **Abb. 159**; S. 30: **Abb. 198** (unten); S. 51: **Abb. 149**; S. 52 [Ausschnitt]: **Abb. 145**; S. 53: **Abb. 144**; S. 55: **Abb. 151**; S. 56: **Abb. 153**; S. 57 [Ausschnitt]: **Abb. 152**; S. 61: **Abb. 167**; S. 62: **Abb. 168**, **Umschlag vorn Mitte, Umschlag hinten**; S. 76: **Abb. 233**; S. 85: **Abb. 110**; S. 89: **Abb. 241**

Albinmüller: *Holzhäuser*, Stuttgart 1921, S. 72: **Abb. 157**; S. 73: **Abb. 156**

Albinmüller: *Das Christmondbrosenreis. Ein Märchenspiel für Kinder und Träumer*, Textbilder vom Verfasser, Schwarzenberg 1936, S. 9: **Abb. 298**

Breuer, Robert (Hrsg.): *Deutschlands Raumkunst und Kunstgewerbe auf der Weltausstellung zu Brüssel 1910*, Stuttgart 1910, S. 78: **Abb. 136**

Das deutsche Kunstgewerbe 1906. 3. Deutsche Kunstgewerbeausstellung. Dresden 1906, mit Beitr. v. Fritz Schumacher u.a., München 1906, S. 173: **Abb. 67**

Deutscher Werkbund (Hrsg.): *Die Durchgeistigung der Deutschen Arbeit. Wege und Ziele in Zusammenhang von Industrie/Handwerk und Kunst*, Jena 1912 (Jahrbuch des Deutschen Werkbundes), S. 104: **Abb. 162** (unten)

Feldhaus, Erich (Einleitung): *Neuere Arbeiten von Prof. Albinmüller*, Berlin/Leipzig/Wien 1928 (Neue Werkkunst), Einband: **Abb. 297** (beide); S. 1: **Abb. 283** (unten); S. 2: **Abb. 284** [Ausschnitt]; S. 3: **Abb. 283** (oben); S. 7: **Abb. 286**; S. 8: **Abb. 287**; S. 9: **Abb. 278**; S. 11: **Abb. 281**; S. 15: **Abb. 280**; S. 18: **Abb. 288**; S. 19: **Abb. 289**; S. 21: **Abb. 279**; S. 25: **Abb. 296**; S. 26: **Abb. 292**; S. 27: **Abb. 293**; S. 28: **Abb. 294, 295**; S. 32: **Abb. 257**; S. 34: **Abb. 259**; S. 35 [Ausschnitt]: **Abb. 263**; S. 42: **Abb. 301**; S. 44: **Abb. 302**

Fries, Heinrich de (Hrsg.): *Moderne Villen und Landhäuser*, 3. Aufl., Berlin 1925, S. 116: **Abb. 305**

Lewald, Theodor (Hrsg.): *Amtlicher Katalog des Deutschen Reiches zur Weltausstellung in St. Louis 1904*, Berlin 1904, S. 204 [Ausschnitt]: **Abb. 166**

Lux, Josef August: *Von der Empire- zur Biedermeierzeit*, Stuttgart 1919, Tafel 30: **Abb. 154**

Mitteldeutsche Ausstellungs-Gesellschaft m.b.H. Magdeburg (Hrsg.): *Die Deutsche Theater-Ausstellung Magdeburg 1927. Eine Schilderung ihrer Entstehung und ihres Verlaufes*, Magdeburg 1928, S. 50: **Abb. 290**; S. 62: **Abb. 291**

Preisliste der Steinzeugwerke Höhr-Grenzhausen GmbH 1911, Tafel 17 [Ausschnitte]: **Abb. 180** (beide)

Römheld, Gustav von (Einl.): *Künstlerkolonie-Ausstellung. Darmstadt 1914, 16. Mai bis 11. Oktober, Mathildenhöhe*, Darmstadt 1914, S. 48: **Abb. 139**; S. 51: **Abb. 142**; S. 57: **Abb. 141**; S. 65: **Abb. 140**; S. xxx (Anzeigenteil): **Abb. 143**

Schaefer, Karl: *Die Delmenhorster Linoleum Fabrik Anker-Marke und die moderne*

Raumkunst, Delmenhorst o. J. (1915), nach S. 6 unten: **Abb. 162** (oben); nach S. 14: **Abb. 163** (unten); S. 15: **Abb. 163** (oben); nach S. 34: **Abb. 75**
 Zeh, Ernst (Einleitung): *Aus dem Kreis der Darmstädter Künstlerkolonie*.
Albinmüller. Denkmäler, Kult- und Wohnbauten, mit einem Beitrag von Marck Müller, Darmstadt 1933, S. 23: **Abb. 242**; S. 26: **Abb. 299**; S. 41: **Abb. 300**

Zeitgenössische Zeitschriften

Dekorative Kunst 1 (1897 / 1898), Bd. 1, S. 136: **Abb. 13** / 4 (1900 / 1901), Bd. 7, nach S. 124: **Abb. 34** / 5 (1901 / 1902), Bd. 9, S. 17: **Abb. 62**; S. 18: **Abb. 3** / 6 (1902 / 1903), Bd. 11, S. 170: **Abb. 28**; S. 195: **Abb. 36**; S. 328: **Abb. 66** (oben), 331: **Abb. 66** (unten); S. 464: **Abb. 44** (oben); S. 466: **Abb. 29, 104**; S. 467: **Abb. 33** (beide), **100**
Deutsche Bauzeitung 60 (1926), S. 705: **Abb. 243**; S. 706: **Abb. 244**; S. 709: **Abb. 246**
Die Goldschmiedekunst 32 (1911), S. 4: **Abb. 191** (links, rechts); S. 5: **Abb. 190** / 33 (1912), S. 515: **Abb. 188**; S. 517: **Abb. 187**
Die Kunst 8 (1905), S. 322 [Ausschnitt]: **Abb. 87**; S. 323: **Abb. 57, 80**;
 S. 326: **Abb. 107** / 13 (1909 / 1910), S. 576: **Abb. 165**; S. 579: **Abb. 186** (beide) / 24 (1911), S. 179: **Abb. 178**; S. 181: **Abb. 181** (oben) / 36 (1933), S. 193: **Abb. 266, 267**;
 S. 194: **Abb. 268**; S. 195: **Abb. 271**; S. 196: **Abb. 270, 272**; S. 197: **Abb. 269**
Kunstgewerbeblatt 12 (1901), S. 208: **Abb. 15**
Wohnungskunst. Das bürgerliche Heim 3 (1911), S. 81: **Abb. 116**; S. 82 [Ausschnitte]: **Abb. 183** (beide)

Für die Werke von Bernhard Hoetger [Abb. 137], Bruno Paul [Abb. 49, 63, 109, 264, 265] und Henry van de Velde [Abb. 205]: ©VG Bild-Kunst, Bonn 2018
 Für Adam Antes [Abb. 245, 292]: ©Stadtarchiv Worms, 2018

Nicht in allen Fällen war es möglich, die Inhaber der Urheberrechte zu ermitteln. Rechteinhaber, die nicht erreicht wurden und Nutzungsrechte an den verwendeten Abbildungen beanspruchen, werden gebeten, sich mit der Autorin in Verbindung zu setzen. Berechtigte Ansprüche werden selbstverständlich im Rahmen der üblichen Vereinbarungen abgegolten.



Albinmüller (d.i. Albin Müller, 1871–1941), Mitglied des Deutschen Werkbunds und der Darmstädter Künstlerkolonie, entwarf eine Vielzahl an Raumausstattungen sowie Gebrauchs- und Ziergeräten, welche hier erstmals übergreifend in ihrer Gesamtheit betrachtet werden. Ebenso wird die Lehrtätigkeit an der Magdeburger Kunstgewerbeschule (1900–1906) und den Großherzoglichen Lehrateliers in Darmstadt (1907–1911) behandelt. Albinmüller war überzeugt, dass eine moderne, zeitgemäße Formgebung „ohne Zutat überlieferter Formen“ möglich sei. Seine Entwürfe wurden u. a. auf den Weltausstellungen in St. Louis 1904 und Brüssel 1910 sowie der III. Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung in Dresden 1906 prämiert.

ISBN 978-3-946653-94-3



9 783946 653943