

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 [Thormälen] in Zukunft in seiner Schule – wenn auch mit aller Vorsicht – gerne pflegen wolle«³²⁰. Dabei war Thormälen 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 Textilklassse 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 Textilklassse 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 hinausgehend 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.

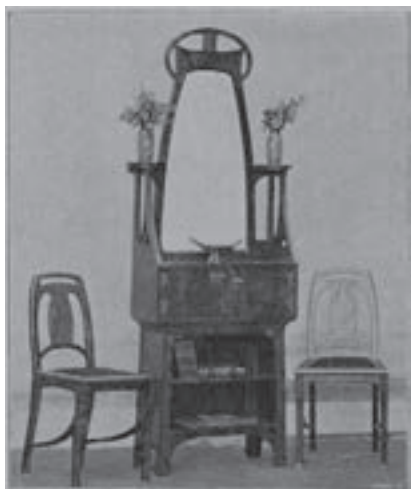


Abb. 26:
Albinmüller: Zierschrank und Stühle, Büfett
(Entwürfe 1900), Ausführung Bernhard Göbel,
Freiberg



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

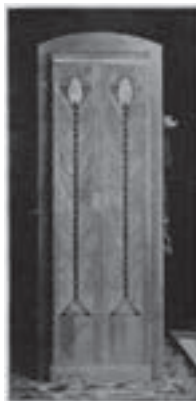


Abb. 30:
Albinmüller: Intarsia zu einem
Notenschrank (publiziert 1904),
Ausführung Heimster,
Magdeburg; Schrank (1904)

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.

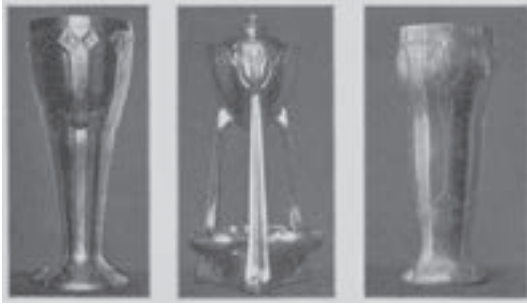


Abb. 36:
Albinmüller: Zwei Becher und
eine Zigarrenlampe (publiziert
1903), Silberzinn, Ausführung
Zinngießerei Behrendsen,
Magdeburg. Der linke Becher
wurde ab 1903 von der Metall-
warenfabrik Eduard Hueck,
Lüdenscheid, als Vase mit der
Modellnummer 1846 ausge-
führt, die Zigarrenlampe unter
der Modellnummer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

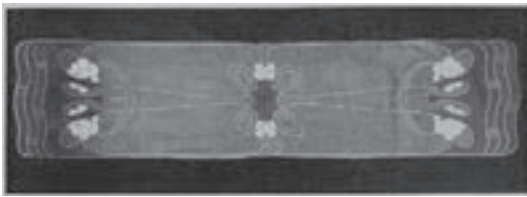


Abb. 45:
Albinmüller: Tischläufer (1903),
Ausführung Herzogliches
Friederiken-Institut, Dessau

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 variierende 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.

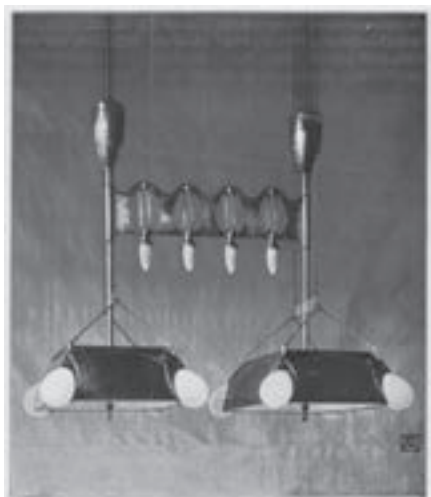


Abb. 60:
Albinmüller: Verstellbarer Beleuchtungs-
körper aus dem Herrenarbeitszimmer
(Weltausstellung St. Louis 1904), Ausfüh-
rung Jahn, Magdeburg (Metallarbeiten),
Becker (Lichtanlage)



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 »goldbrokatenum 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.

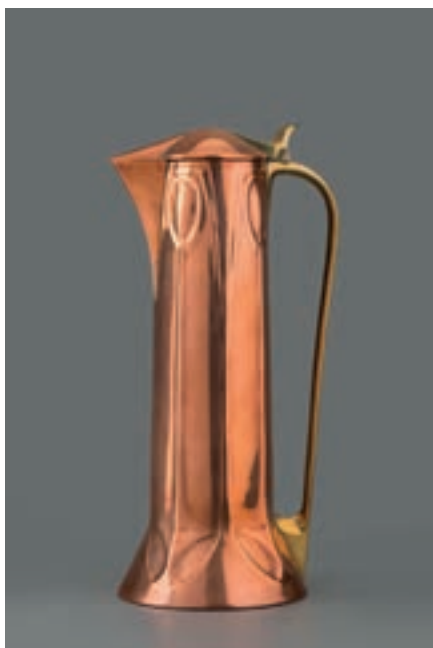


Abb. 77:
Albinmüller: Weinkanne, Modellnummer 2028 (um 1904), Höhe 30 cm, Kupfer, Messing, Ausführung Metallwarenfabrik Eduard Hueck, Lüdenscheid

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, angedeutete 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



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]

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

Abb. 82:

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



Abb. 83:

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 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 Alboid-, 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 Dr.: *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.

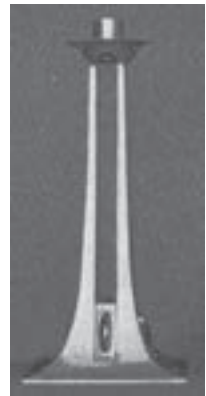
Abb. 86:

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, Ilsenburg



Abb. 89:
Albinmüller: Schale, Modellnummer 4048
(um 1906), Höhe 22 cm, Gusseisen, Kupfer,
Ausführung Fürstlich Stolbergsche Hütte,
Ilsenburg



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 dezentem 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, Serpentinstein,
Ausführung Sächsische Serpentinstein-
Gesellschaft, Zöblitz



Abb. 95:

Albinmüller: Taufstein (um 1906), Dose
(um 1908), beide: Serpentinstein, Ausführung
Sächsische Serpentinstein-Gesellschaft,
Zöblitz



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

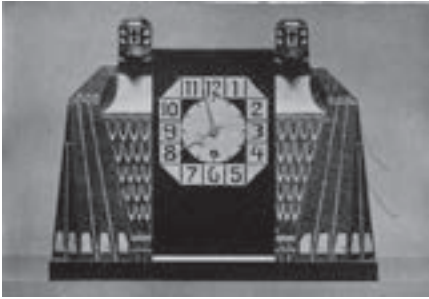


Abb. 96:
Tischuhr (um 1905), Adlerfigur (um 1906),
beide: Serpentinsteine, Ausführung Sächsische
Serpentinsteine-Gesellschaft, Zöblitz



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 Volbehrr 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 Ilseburg 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).