

Dietrich Schubert  
Hinweis auf Rudolf Maison  
(1854–1904)

Der aus Regensburg stammende Bildhauer Rudolf Maison ist heute weitgehend vergessen. Und doch wurde und wird sein 1895 entstandener Entwurf für ein riesiges *Friedensdenkmal* (als Abschluß der Prinzregentenstraße in München) hin und wieder abgebildet: um 1900 von A. Schulz und A. Hofmann (1906), 1969 von Grzimek und erst 1976 von S. Holsten in seinem materialreichen Buch über die allegorischen Kriegsdarstellungen zwischen 1870 und 1918<sup>1</sup>. Bei all diesen Publikationen vermißt der Interessierte Angaben zum Standort des Denkmals und zum Aufbewahrungsort des Modells (Gips auf Holz). Es befindet sich seit Jahrzehnten in einem Lager-schuppen des Stadtmuseums zu Regensburg und verfällt, d. h. es ist in mehrere Stücke zerfallen und konnte deshalb einstweilen von mir nicht photographiert werden, weil es vorderhand gereinigt, neu zusammengesetzt und renoviert werden müßte.

Einerseits belegen die genannten Veröffentlichungen (und andere) das neue Interesse des Faches, das seit kurzem das Denkmal, Instrument der Ideologisierung, als neues Feld historischer und künstlerischer Zeitideen und Formen erforscht, zugleich wird das Denkmal Paradigma der Historik und Kunsthistorik und der Annäherung beider<sup>2</sup>; andererseits belegt der Zustand des genannten Werkes die desolante Lage der ehemals hoch geschätzten, heute meist zerstörten oder seit langem mißachteten Plastiken.

Der Unterzeichnete ist im Zusammenhang seiner Studien zur Plastik um und nach 1900 und zur Kunst Wilhelm Lehmbrucks<sup>3</sup> natürlich auch auf eine Gestalt wie Maison gestoßen: Maison schrieb selbst eine »Anleitung zur Bildhauerei« (2. Auflage, Leipzig 1910) und war hauptsächlich in München und Berlin tätig. Für den Berliner *Reichstag* schuf er als seitliche Bekrönungen des östlichen Mittelrisalits zwei berittene Herolde, die wäh-

rend des Brandes von 1933 zerstört wurden. Die originalen, lebensgroßen, polychromierten Modelle befanden sich (aus dem Nachlaß Maisons) bis um 1930 im Treppenhaus des Rathauses von Regensburg (*Abb. 54*), vor dem Eingang zum Reichssaal, sind aber dann aus Desinteresse zerstört worden (statt sie museal aufzustellen)<sup>4</sup>. Für die Stadt München schuf Maison Entwürfe für diverse Brücken-Figuren, wie z.B. 1890 die Figur Christoph des Kämpfers für die Ludwigsbrücke.

Als Maison im Jahre 1904 starb, war er erst 50 Jahre alt. Er hatte sich an einer Reihe von angesehenen Konkurrenzen beteiligt, jedoch meist ohne den Auftrag zu bekommen: für das Denkmal Kaiser Friedrichs III. für Berlin (Gipsmodell in Regensburg); Entwurf zu einem Kaiser-Wilhelm-Denkmal für Stuttgart (Ausf. 1897 durch W. von Ruemann, zugleich Denkmal für 1870/71). Neben Adolf von Hildebrand konkurrierte Maison für den Wittelsbacher-Brunnen in München; für ein Otto-von-Guericke-Denkmal für Magdeburg schuf er eine Skizze in Gips, ebenso Entwürfe für Kaiser-Friedrich-Denkmal in Breslau und Wörth (2. Preis 1902)<sup>5</sup>.

Ausführen konnte er in Berlin – außer seinen beiden Rittern – für die Wandelhalle des Reichstages eine lebensgroße Plastik Ottos des Großen (*Abb. 55*), die neben den von anderen Bildhauern geschaffenen Figuren im Reichstag und auf der Sieges-Allee die historistische Grundhaltung auch der Maisonschen Kunst belegen kann. Wie eng im späten 19. Jahrhundert »historische Krankheit« (Fr. Nietzsche)<sup>6</sup> und Denkmalkult sich gegenseitig bedingten, zeigt neben etlichen anderen Künstlern gerade in typischer Weise Maison. Seine Bronzeplastik des sitzenden, thronenden »Wotan« befand sich früher im Besitz von Felix Dahn (sic!). Sie und Werke wie der »Fliehende Germane zu Pferd« (*Abb. 56*) repräsentieren den Germanenkult um 1900, der in drohend gegen Frankreich gerichteten Monumenten seinen Gipfel erreichen sollte (nicht ausgeführtes Bismarck-National-Denkmal bei Bingerbrück; Völkerschlacht-Denkmal Leipzig, 1913)<sup>7</sup>.

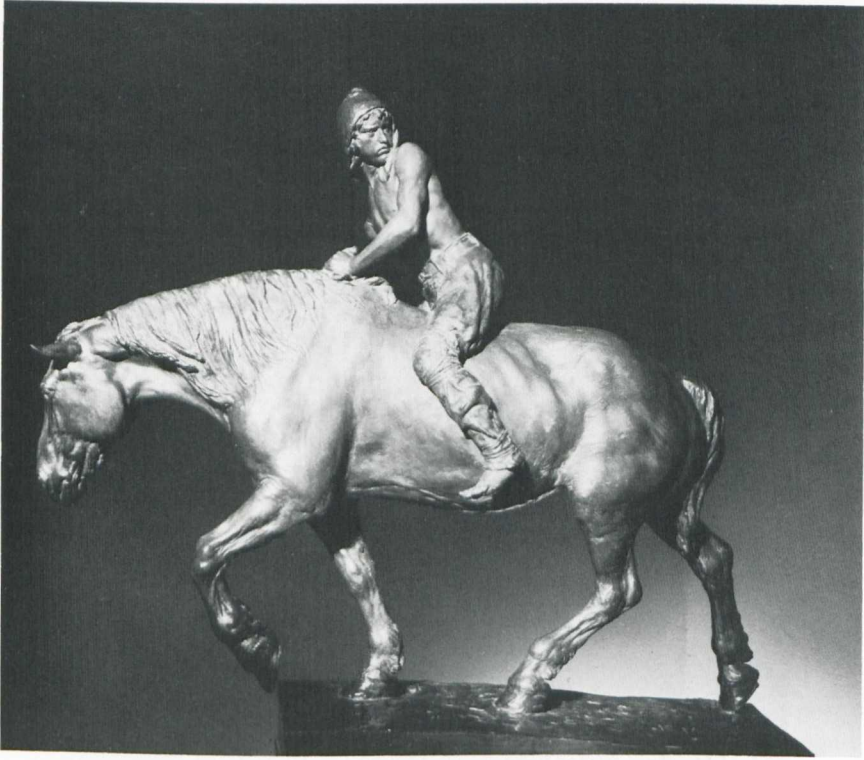
Neben diesen, der wilhelminischen Ideologie Ausdruck verleihenden offiziellen Werken schuf Maison gleichsam in eigener Regie plastische Werke, die von dem Naturalismus jener Monumente abweichen und einen mehr von Reinhold Begas inspirierten neobarocken Stil offenbaren: die Büste »Lachendes Mädchen« (Gips um 1885, Regensburg Museum) kann für diesen Modus stehen (*Abb. 57*). Der ohnehin malerische Grundzug seiner Plastiken – durch Material und Technik bedingt – wird in manchen Arbeiten ins Panoptikumartige gesteigert. Maisons Plastik sucht eine Illusion, die der Malerei allzu stark entlehnt ist, ja gerät in Wettstreit zur Malerei.



54 Rudolf Maison, Herolde  
(Modelle für den Reichstag)  
um 1950 im Treppenhaus  
des Regensburger Rathauses



55 Rudolf Maison, Otto der Große  
ehem. Reichstag, zerstört (altes Foto)



56 Rudolf Maison, Fliehender Germane zu Pferd  
Bronze, um 1890  
Städt. Museum Regensburg

Dieser Wettstreit, den Hildebrand ablehnte, indem er die Rückkehr zur Meißelarbeit am Block forderte, machte die Plastik um 1900 »geschwätzig« und ließ auch Künstler wie Maison die Grenzen der Gattung erreichen (vgl. seine Gips-Gruppe »Streik« von 1889, Museum Regensburg).

Diese verschiedenen Werkgruppen – Denkmäler, Brückenfiguren, Büsten, Genreplastiken – sind charakteristisch für die Situation der deutschen Plastik um 1900 und ihre *Krise*. Die Jüngeren suchten eine Alternative für ihr Ablehnen der Tradition – und fanden sie in Rodin. Aber die Abwendung von Rodins Bann wurde ebenso, wenn nicht wichtiger für die Entwicklung der Plastik in Europa. Aus dieser krisenhaften Situation ent-



57 Rudolf Maison, Lachendes Mädchen (Gips, um 1885)  
Städt. Museum Regensburg

sprang dezidierte *Kritik* besonders am offiziellen, Unsummen verschlingenden Denkmal, an der »Denkmalseuche« (R. Muther) und dem damit verbundenen Bramarbasieren und der Großmannssucht (P. Cassirer und W. Bode)<sup>8</sup>; aus dieser Kritik leuchteten neue Konzeptionen für das Denkmal und die Skulptur schlechthin auf. Besonders *Hermann Obrists* Arbeit dokumentiert die Wende aus der Dialektik zwischen Kritik und Krise: er schrieb 1901 die Abhandlung »Neue Möglichkeiten in der bildenden Kunst«, die Konzeptionen und künstlerische Formen späterer Zeit – weit über den späten Rodin und Maillol hinausgehend – bereits vorwegnimmt<sup>9</sup>. Maison steht inmitten dieser krisenhaften Situation um 1900 ohne kritisches Fragen nach dem Angebot der Tradition und nach neuen Möglichkeiten; seine Plastik ist dem ideologischen und kunstgeschichtlichen Boden konform entwachsen. Er könnte somit – neben anderen Beispielen – durchaus gerade zu einer Gestalt wie Obrist als Gegenpol gesehen werden. Beide können zeigen, inwieweit Künstler zu den materiellen, gesellschaftlichen Zuständen und künstlerischen Normen ihrer Zeit *konvergierend* oder *divergierend* stehen – eine für die Kunstgeschichte zentrale Fragestellung, die bereits von Karl Marx mit dem Bewußtsein von Divergenz zwischen materieller Grundlage und Blütezeiten der Kunst erwähnt wurde<sup>10</sup>.

Maison anerkannte die Tradition, die er vorfand und die von den Hohenzollern getragen wurde; er modifiziert sie, bricht jedoch nicht mit ihr. Obrist verwirft im Sinne von Friedrich Nietzsches Geschichts- und Gegenwartsverständnis (»kritische Historie«) die Tradition und setzt einen neuen kunstgeschichtlichen Zusammenhang, der vorausweisend ist, ja stiftend<sup>11</sup>.

Der Münchner Glaspalast räumte nach Maisons Tod Platz für eine Ausstellung von 40 seiner Werke ein<sup>12</sup>; das war im Jahre 1904. Emil Heilbut bezeichnete im Jahre 1905 in der Zeitschrift »Kunst und Künstler« Maisons Arbeit als »Photographenplastik« und meinte vor allem den extremen Naturalismus der Gestaltungsweise. Doch noch 1921 sprach Alfred Kuhn von »frappanter realistischer Kunst«<sup>13</sup>, die er durchaus kritisch im Gegensatz zum Neuklassizismus der Hildebrand-Schule sah; mit dieser lehnte Kuhn die »Verwilderung« in der plastischen Arbeit ab. Die Berliner Parallele zu Maison war ihm Gustav Eberlein.

Was Kuhn damals als »Realismus« mißverstand, war im Grunde ein malerischer Naturalismus, der sich auch im Denkmal penetrant ausgesprochen hätte und hat: der Entwurf für ein Friedensdenkmal (Holz/Gips bemalt) entstand 1895 im Zusammenhang mit der 25jährigen Friedenszeit und dem Wettbewerb für ein Sieges- und Friedens-Denkmal am unteren

Ende der Prinzregentenstraße, München, (*Abb. 58*), also als Konkurrenz zum ausgeführten Friedensengel von H. Düll/G. Pezold und Max Heilmeier, vollendet 1899<sup>14</sup>. Deshalb scheint mir ein spezieller Hinweis auch auf diese Arbeit Maisons gerechtfertigt. Im Vergleich zum ausgeführten Engel hätte die ausfahrende Komposition Maisons jedoch dem Blickpunkt am Ende der Straße und der geforderten Fernsicht weniger entsprochen. Während Düll, Pezold und Heilmeier einen architektonischen Aufbau über die Ebene der Brücke erheben und ihn als Unterbau für Tabernakel und Säule (mit Engel) bilden, entwirft Maison eine architektonische Wand, aus der heraus ein Kampfswagen des Krieges mit zwei Rossen über am Boden liegende Menschen sprengt. Der männliche Rosselenker mit Fackel wird begleitet von einer weiblichen Furie, blind und mit Flügeln einer Fledermaus, Schlangen in ihrer Linken. Ein Posaunenengel und der weibliche Genius des Friedens überragen, aus dem hellen Grund wachsend, die Gruppe des Krieges; Posaune und Pflanzensymbolik (Ölbaum?) verweisen ikonografisch auf den Frieden, der den Krieg überwindet. Die Motive stehen durchaus in der barocken Tradition der Krieg-Frieden-Allegorien.

So kritisch man heute, bei allem neuen Interesse für die offizielle Kunst um 1900, die Plastik von Rudolf Maison sehen sollte, so wenig besteht Veranlassung, die etwa vierzig Gipsmodelle in jenem Lagerhaus in Regensburg verkommen zu lassen. Sie dürften den seltenen Fall eines durch zwei Weltkriege noch erhaltenen Nachlasses eines wilhelminischen Plastiklers darstellen.

Das neue erkenntnisleitende Interesse am Paradigma Denkmal und an der Kunst des 19. Jahrhunderts überhaupt weist uns auf avantgardistische Werke der Kunst gegen 1900 ebenso wie auf konforme, auf zeitgemäße wie unzeitgemäße Kunst. Erst in ihrer wechselseitigen Abständigkeit voneinander und der wechselseitigen Erforschung *beider* ist das Spektrum der Kunstgeschichte jener Epoche in synchronen und diachronen Schnitten darzustellen. Dabei können wir nicht umhin, Zeugnisse und Werke zu beachten und zu diskutieren, die unserem heutigen Ideen- und Geschmackshorizont wenig entsprechen, zumal wenn sie die Ideologie ihrer Zeit zu belegen helfen können.





58 Rudolf Maison,  
Entwurf für ein Friedens-Denkmal in München  
Gips und Holz, 1895  
(alte Aufnahme)

## Anmerkungen

- 1 A. Schulz, Deutsche Sculpturen der Neuzeit, Berlin/New York 1900, Serie I, Tf. 40. – Albert Hofmann, Denkmäler, Handbuch der Architektur IV. Teil, 8, Heft 2 a-b, Stuttgart 1906, S. 300. – W. Grzimek, Deutsche Bildhauer des 20. Jahrhunderts, München 1969, Abb. 234. – S. Holsten, Allegorische Darstellungen des Krieges 1870–1918, München 1976, Abb. 101.
- 2 J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, Zur Geschichte des Beethoven-Denkmal, in: Zum 70. Geburtstag von J. Müller-Blattau (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft 1), Kassel 1966, S. 242 ff. – Volker Frank, Antifaschistische Mahnmale in der DDR, Leipzig 1970. – Hans-Ernst Mittag, Die Entstehung des ungegenständlichen Denkmals, in: Actes du XXIIe Congres International d'Histoire de l'Art, Budapest 1969, Budapest 1972, S. 469–474. – H.-E. Mittag/V. Plagemann, Denkmäler im 19. Jahrhundert, München 1972. – J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, Denkmäler der Arbeit, Entwürfe und Planungen, in: Mittag/Plagemann 1972, S. 253–281. – Berthold Hinz, Das Denkmal und sein »Prinzip«, in: Die Kunst im 5. Reich – Dokumente der Unterwerfung, Katalog der Ausstellung Frankfurt/M. 1974, S. 104–108. – D. Schubert, Das Denkmal für die Märzgefallenen 1920 von Walter Gropius in Weimar und seine Stellung in der Geschichte des neueren Denkmals, in: Jb. d. Hamburger Kunstsammlungen 21, 1976, S. 199–250. – Peter Bloch, Vom Ende des Denkmals, in: Festschrift Wolfgang Braunfels, hg. von F. Piel/J. Traeger, Tübingen 1977. – K.-H. Janßen, Tannenberg – ein deutsches Verhängnis, in: DIE ZEIT, no. 59, 16. September 1977. – Reinhart Koselleck, Kriegerdenkmale als Identitätsstiftungen der Überlebenden, in: Poetik und Hermeneutik Bd. 8 (Fink-Verlag München, im Druck). Die Stiftung Volkswagen fördert ein Projekt über die Kriegerdenkmäler in Frankreich und Deutschland seit 1870, Leitung durch R. Koselleck, P. A. Riedl und M. Vovelle.
- 3 Vgl. Bildniszeichnungen expressionistischer Dichter von Wilhelm Lehbruck, in: Festschrift W. Braunfels, Tübingen 1977, S. 389–404.
- 4 Auskunft von Dr. Walter Boll (Regensburg). Die hier abgebildete alte Photographie, deren Kenntnis ich einem freundlichen Hinweis von Herrn Dr. Pfeiffer, Direktor des Städt. Museums Regensburg, verdanke, zeigt den Eingang zum Reichssaal. Auch eine alte Postkarte zeigte diese Aufstellung der originalen Modelle; sie ist jetzt ohne Nennung von Maison veröffentlicht in: Regensburg in alten Ansichten, hg. von B. Meyer/Fr. Hiltl/P. Eickhoff, Zaltbommel 1976, Tf. 11; vgl. ferner den Nachruf auf Maison in: Bayerland, 15. Jg., 1904, S. 293 ff.
- 5 Ich beziehe mich hier auf eine Liste der Gipsmodelle im Besitz des Museums Regensburg, die mir mein Kollege Dr. Veit Loers dankenswerterweise zur Einsicht gab.
- 6 Friedrich Nietzsche, Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, Leipzig 1872. – Dazu J. Habermas, Nachwort zu den erkenntnistheoretischen Schriften von Nietzsche (1968), in: Habermas, Kultur und Kritik, Frankfurt/M. 1973, S. 245.
- 7 H.-E. Mittag/V. Plagemann op. cit. 1972; v. Vf. a. a. O. 1976, S. 220. – Wallfahrtsstätten der Nation – Vom Völkerschlachtdenkmal zur Bavaria, Frankfurt/M. 1971.
- 8 Paul Cassirer, Der Tempel des Bismarck, in: Pan, 2, Dezember 1911, S. 186; Wilhelm Bode, Die Großmannssucht in der deutschen Kunst, in: Kunst und Künstler 19, 1921, S. 140 ff. – Zur Kritik am Denkmal die wichtige Abhandlung von H.-E. Mittag, Über Denkmalkritik, in: Mittag/Plagemann 1972, S. 283–301.

- 9 H. Obrist, *Neue Möglichkeiten in der bildenden Kunst – Essays*, Leipzig 1903, bes. S. 149 ff. – Vgl. S. Wichmann, *Hermann Obrist – Wegbereiter der Moderne*, München 1968 (Katalog der Ausstellung der Villa Stuck). – Vf. a.a.O. 1976, S. 204 f.
- 10 Einleitung in die Grundrisse der Kritik der polit. Ökonomie; vgl. dazu Karel Kosík, *Die Dialektik des Konkreten*, Frankfurt/M. 1967, S. 13. – H. Marcuse hat zwischen 1957 und 1977 das Verhältnis zwischen materieller Grundlage und Kunst verschieden beurteilt (Über den affirmativen Charakter der Kultur, in: *Zs. f. Sozialforschung* 1937 und: *Die Permanenz der Kunst*, München 1977). – K.O. Werckmeister, *Ideologie und Kunst bei Marx u. a. Essays*, Frankfurt/M. 1974, S. 7 f. – Dazu H.R. Jauss, *The Idealist Embarrassment – Observations on Marxist Aesthetics*, in: *New Literary History*, VII, 1975, 191–208.
- 11 Vgl. H.R. Jauss, *Geschichte der Kunst und Historie*, in: *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt/M. 1970, S. 208–251. – Kurt Badt, *Der kunstgeschichtliche Zusammenhang*, in: *Badt, Kunsttheoretische Versuche*, Köln 1968, S. 141–175. – H.R. Jauss, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Bde. 1–2, München 1977–78.
- 12 *Katalog der Ausstellung Glaspalast München 1904*, S. 153–154.
- 13 E. Heilbut, in: *Kunst und Künstler*, 3, 1905, S. 89. – Alfred Kuhn, *Die neuere Plastik*, München 1921, S. 69.
- 14 H. Kreisel, München, München 1958, S. 94; derselbe 6. Auflage, München 1969, S. 51. – A. Alckens, München in Erz und Stein, Mainburg 1975, no. 108. – Norbert Lieb, München – die Geschichte seiner Kunst, München 1971, S. 322.