

**Zeitschrift:** Die Schweiz : schweizerische illustrierte Zeitschrift  
**Band:** 11 (1907)

**Artikel:** Die Polychromie in der Plastik  
**Autor:** Ammann-Schär  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-576193>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 02.04.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

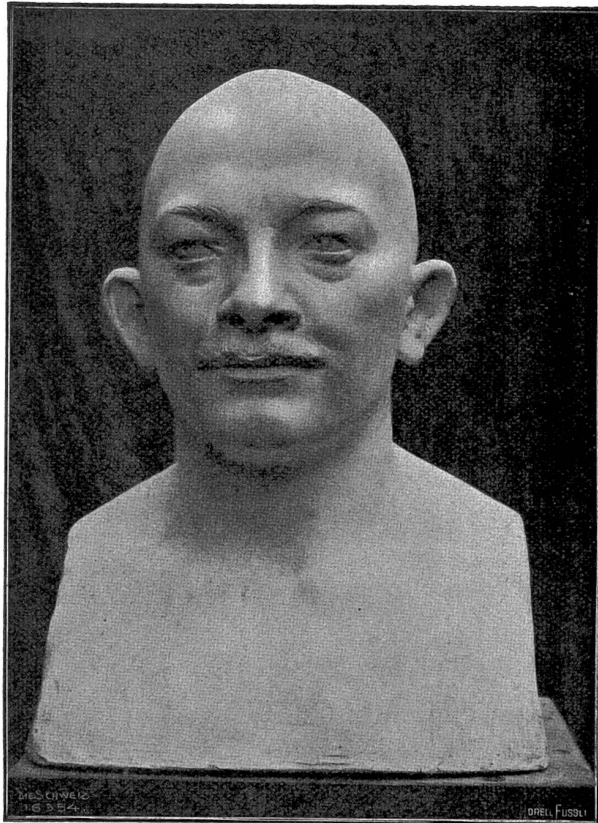
nigfache Ströme bewegen, darum handelt, einigermaßen zu zeigen, wo er sein Bestes und Eigenstes hineinlegt, muß man ihn auch während der Arbeit im Atelier beobachten und die Entwicklung einzelner Werke verfolgen. Heer ist bisher hauptsächlich vom Standpunkt des Porträts aus gesehen worden, und doch hat er schon außerordentliche monumentale und dekorative Schöpfungen zu verzeichnen. Sein im Verein mit Ignaz Taschner ausgeführter Entwurf für ein Weltpostdenkmal ist sogar eine weittragende Schöpfung (I. S. 485 \*). Und doch scheint seine künstlerische Liebe weit mehr der Büste zu gelten.

Da arbeitet er mit unermüdlicher Hingabe oft wochenlang an der Vertiefung einer Arbeit. Wenn man zusieht, wie er ein solches Werk von einer Phase in die andere rückt, von einem Fertigsein in ein neues Stadium rückt, dann fühlt man erst, wie ernst einerseits dieser Künstler ringt und wo seine beste Kraft zum Leben kommt. Er ist in diesem Fall weit entfernt von Selbsttäuschung und äußerlicher Neigung zu den Kindern seines Schaffens. Gerade dieser eminente Wille zur Abklärung, dieses stetige, unbegrenzte Verlangen nach immer einfacherem und prägnanterem Ausdruck, nach einer tiefern Durchgeistigung der Form bürgt bei Heers glänzender Entwicklungsfähigkeit für seine Zukunft.

Das sollen wir uns sagen, in diesem Sinn ihn schätzen. Da ist er Einer, mit dem wir zu rechnen haben.

Willy Lang, München.

\*) Verschiedene der Entwürfe für das „Denkmal zur Erinnerung an die Gründung des Weltpostvereins“, worunter auch den von Heer u. Taschner, brachte „Die Schweiz“ in ihrem sechsten Bande (1903) S. 524 ff. M. d. R.



Olaf Gulbransson, der bekannte Simplicissimus-Illustrator. Steinbüste (1906) von August Heer, Basel-München.

## Die Polychromie in der Plastik.

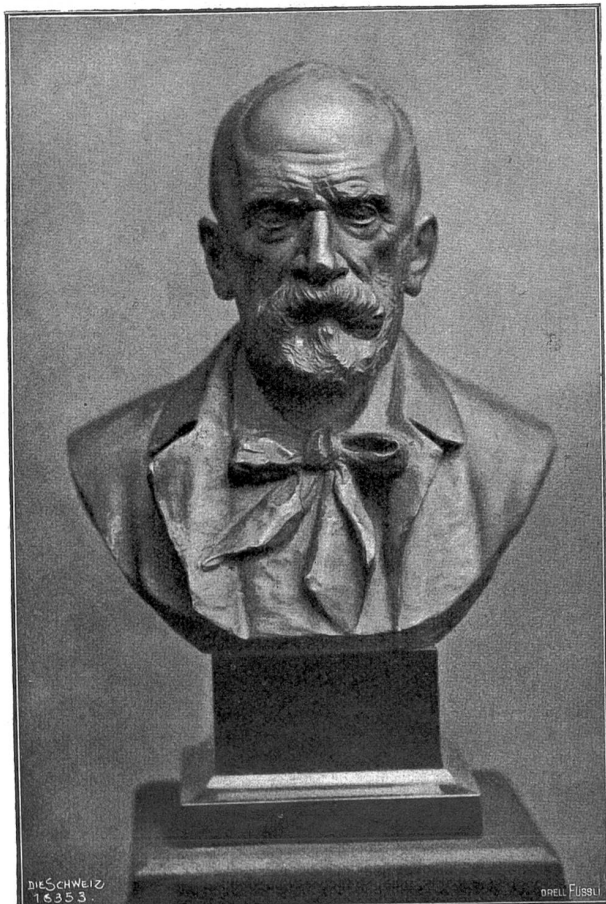
Nachdruck (ohne Quellenangabe) verboten.

Sollen wir unsere Statuen bemalen? Diese Frage stellte vor etwa zwei Jahrzehnten Dr. Georg Treu, der heutige Direktor des Albertinums zu Dresden. Heute fände diese Forderung, die damals noch wissenschaftlich begründet werden mußte, sicherlich nimmer den unbegreiflichen Widerstand wie damals. Abgesehen davon, daß wir nicht nur die Tatsache der Bemalung antiker Statuen, sondern bis zu einem gewissen Grade sogar deren Farbenskala kennen, ist heute auch das Farbenempfinden der Künstler derart verfeinert, daß mindestens das schneeige Weiß des Marmors und das mehligte des Gipses uns bereits einen gelinden Schauer einflößen. Das Aufkommen andern Materials (wie Stein, Terrakotta, Holz, Majolika, Steingut) entspringt diesem ausgebildeten Farbengefühl. Dieses selber führte die Bildhauer merkwürdigerweise nicht, wie man hätte meinen sollen, zur Bemalung ihrer Werke; sie gerieten vielmehr auf den Ausweg der sogenannten malarischen Plastik, d. h. einer breiteren und weichern Behandlung der Form unter Vernachlässigung des Details (zum Teil sogar des architektonischen Elements der Anatomie) und der traditionellen strengen oder „schönen Statik“. An ihre Stelle trat die Monumentalität der Silhouette, und mehr als die Statik galt die Dynamik. In Hinsicht auf die Auffassung war damit ein Neues gewonnen; der süßliche und genrehafte Akademizismus war geschlagen, sein beschränktestes Postulat aber, die Einfarbigkeit der Plastik, insbesondere des Marmors, doch nur leise und auch nur mittelbar erschüttert.

Wie indes heute die Maler, ohne deshalb rückschrittlich zu werden, sich wieder mehr auf das Zeichnerische besinnen, so

fanden sich ihrerseits die Bildhauer wieder zum spezifisch Plastischen zurück, immer aber mit der Errungenschaft der großen Auffassung, die in allen Künsten einzig einen gewissen Ewigkeitswert bestimmt. Die Erkenntnis vom Wesen der Form und deren Beherrschung ist heute erreicht; ein Drang zum Stil ist bereits erkennbar, die Gefahr schematischer oder auch archaisierender Stilisierung aber nicht zu verkennen. Dieser kann der Bildhauer nur entgehen auf dem einzigen Ausweg, den sein malarisches oder dekoratives Empfinden ihm weist: er muß das alles Wesen der Form erkennende und beherrschende plastische Empfinden durch die Farbe stützen, stärken, steigern. Ein Weiter- und Höbertreiben der Form zum Zweck größerer künstlerischer Wirkung würde unausweichlich zum Barock führen, nicht anders, als wie es nach Michelangelo, zum Teil sogar durch ihn auch geschah. Und man darf annehmen, daß dadurch die Frage der Polychromie wieder in alle Ferne hinausgeschoben würde.

Es ist wohl eine der interessantesten Fragen der kunstgeschichtlichen Forschung, was die Ursache gewesen sein mag, daß allmählich die Einfarbigkeit in der Plastik aufkam. An ein plötzliches Erlöschen der Polychromie ist nicht zu denken; das widerspräche aller Entwicklung. Die Einflüsse einer Kultur wie der griechischen müssen sich auf allen Gebieten auf Jahrhunderte hinaus bemerkbar und wirksam gemacht haben, lebt doch das Zeitalter des Augustus in der Plastik noch vollständig oder ausschließlich von der Ueberlieferung der Griechen. Es ist nun wohl kaum ein Zufall, daß zu einer Zeit, wo die antike Weltanschauung mit ihrer Lebensbejahung und Sinnen-



Albert Anker. Bronzgebüste (1901) von August Geer, Basel-München.

freudigkeit, die ohne eine blühende Farbigkeit nicht zu denken ist, abgelöst wurde durch die lebenverneinende christliche Weltanschauung, die ersten Schritte zur Einfarbigkeit getan werden. Das geschah in der Kaiserzeit, im zweiten Jahrhundert nach Christus. Porträtbüsten aus jener Zeit zeigen zum ersten Mal einen Ersatz für die aufgegebene Bemalung; es erscheinen z. B. die Augensterne plastisch, durch halbrunde Vertiefungen angedeutet, später ausgesprochener durch halbmondförmige Böcher. Auch die Behandlung des Haares ist eine andere geworden; tiefe Gänge zwischen den Locken sollen Schatten in die Massen bringen und wenigstens in etwas den Schein der Farbe vortäuschen. Aber was sind dies für dürstige Surrogate für die farbige Wirkung! Immerhin aber bietet es einigen Ersatz, wenigstens für das sonst leblos oder blind blickende Auge. Diese plastisch-technischen Kunstgriffe haben später die Renaissancekünstler wieder aufgenommen und weiter ausgebildet (mehr noch die der Barockzeit); sie sind auch heute noch das Ideal aller tonfnetenden Akademiegenies ...

War der sinnenabgewandte Nazarenismus geeignet (und von seinem Standpunkte aus auch berechtigt) das größte Wirkungsmittel der bildenden Kunst, die Farbe, aus der Plastik zu verschweigen, so befremdet umso mehr der gleiche Schritt zur Zeit der Renaissance. Ja, er wird hier eigentlich unbegreiflich. Konnte die Anbetung der Antike soweit gehen, daß man die damals nach tausendjährigem Schlaf auferstehenden Marmorwerke, die natürlich die Farbe eingebüßt hatten, zum Vorbild für die eigene Plastik nahm und etwa daran noch erkennbare Reste von Bemalung als Zutaten der Barbaren erklärte? Hielt hiervon die Künstler das eigene ernstere Nachdenken nicht zurück, so mußten, meint man, ihr Instinkt und ihre Weltanschauung

sie des Gegenteils belehren und zur Farbe führen. Wie wenig Polychromes ist aber aus dieser Zeit vorhanden, wenn wir von der Majolika absehen, die wegen ihrer besondern Technik hier nicht in Betracht kommen soll! Einige Madonnenreliefs, zu deren farbiger Behandlung ihre nahe Verwandtschaft mit Staffeleibildern Anregung gegeben haben mag, dann etwa noch der Niccolò da Uzzano des Donatello. Betrachtet man die außerordentliche Wirkung dieses farbigen Bildnisses, so wird einem erst klar, was das ganze Heer jener feierlichen Großplastik von Heroen, Propheten, Christussen und Madonnen unter Anwendung einer stilisierten Farbenskala an Wirkung hätte gewinnen können, und man bedauert, daß Donatello auf dem einmal betretenen Weg nicht weiterging und nicht Genossen und Nachfolger durch sein bedeutendes und überzeugendes Beispiel aufrief. Denn dann hätten wir heute eine Ueberlieferung für die polychrome Plastik ähnlich der, die sich die Griechen durch jahrhundertelange Übung geschaffen hatten. Statt dessen arbeiteten die Bildhauer seit fünf Jahrhunderten auf dem Fundament eines durch blinde Anbetung eines Irrtums entstandenen Ideals weiter und kamen dabei nicht nur zur Monochromie, sondern bis zur Antichromie, zur Farbenfeindlichkeit, wie sie bei Winkelmann Dogma wurde und heute noch spukt in dem Schlagwort von der „reinen Form“, die die Plastik anstrebe, und in der Schätzung des weißen Marmors als des „edeln Materials“, dessen feusche Schönheit nicht durch Farbe entweiht werden dürfe. Damit war der polare Gegensatz zur Antike erreicht, jener Antike, die uns, für die Plastik besonders, immer als das einzige erstrebenswerte Ideal vor Augen gestellt wurde.

Ich will rasch hinweggehen über jene Spuren, die immer noch zur griechischen Anschauung zurückzuleiten scheinen oder einer im Volke, das von hohen Kunsttheorien unberührt blieb, noch haften gebliebenen Tradition entspringen: die Majolika, die von den ersten Künstlern aus der Familie della Robbia in wenigen Farben gehalten, von Giovanni della Robbia bis zum vollständigen, ob auch wenig erfreulichen Naturalismus geführt wurde; dann die farbige, ebenfalls naturalistische spanische Plastik aus dem siebzehnten Jahrhundert, die nach einem tapfern Anlauf leider rasch ermattete und abstarb (Montañez; der hl. Bruno; Molban: die Grablegung Christi; ferner ein prächtiger Madonnenkopf im Berliner Museum); weiter die Kleinplastik (meist dem Genregebiet angehörend), die fast ausschließlich im Volke, im Bauern- und Handwerkerstand gepflegt, in Holz oder gebranntem Ton hergestellt und gleichfalls naturalistisch behandelt wurde; endlich die Porzellanplastik, soweit sie sich der Bemalung bediente.

Entsprang diese Kunst dem natürlichen Empfinden des Volkes, daß, wenn die Natur einmal nachgebildet werde, nicht Form und Farbe als unzusammengehörig auseinandergerissen werden dürfen, so scheinen unsere heutigen Künstler noch nicht völlig zu dieser Erkenntnis sich durchgerungen zu haben. Wo immer man nämlich auf den Ausstellungen Versuche von Bemalung findet, gehen diese mehr auf die Milderung des kalten Weiß des Marmors oder des Gipses aus als auf die Anwendung einer naturalistischen oder stilisierten Farbenskala, die den Zweck einer Wirkungssteigerung verfolgte. Oder es handelt sich bestenfalls um eine ungefähr richtige Wiebergabe der Valeurs, indem etwa das Haar, die Brauen, die Augensterne, der Mund, auch wohl das Gewand dunkler getönt werden als das Gesicht, das dann immer noch käseweiß aus diesen getönten Partien herausleuchtet. Oder die verschiedenfarbigen Teile werden in verschiedenen Materialien hergestellt und zusammengesetzt. Die geringste Errungenschaft ist schon die, daß der weiße Marmor wenigstens als Ganzes einfarbig getönt wird, wie es z. B. C. Adolf Hermann bei seiner in der Münchner Glyptothek befindlichen Lenbachbüste getan hat. Auch kommt (wohl aus demselben Grunde) die an sich wärmer und freundlicher wirkende Terrakotta als Material wieder mehr zu Ehren, desgleichen der gelbe und der rötliche griechische Marmor. Bei diesen Versuchen handelt es sich freilich fast ausnahmslos um das Gebiet

der Kleinplastik und des Porträts, wo man (abgerechnet höher empfundene Werke) mit der naturalistischen Bemalung ausreichen würde; in der Monumentalplastik hat man eine ausgesprochene, stilisierte Skala noch nicht zu einer Wirkungserhöhung angewandt. Das Experiment Klingers mit seinem Beethoven, das in der Absicht wie in dem Maß des Erreichten schon ein sehr wertvolles Vorbild zeitigte, beweist nur, daß der Künstler mit seinen technischen Schrullen sich selber die Hände band und einen Farbenakkord schuf, in welchem die Hauptnote nicht miteinklingen will.

Aber dieses Werk ist immerhin zu loben als ein entschlossener Versuch, die Polychromie in der Plastik wieder einzuführen: es ist ein ästhetisches Bekenntnis und als solches aller Anerkennung würdig. Zu bedauern ist nur, daß der Mut des Künstlers gerade an jener Stelle erlahmte, wo er am nötigsten war: an der farbigen Wiedergabe des Fleisches, an der Zusammenstimmung des Körpers mit den ihn umgebenden bunten Teilen des Kunstwerks. Wie dieses jetzt ist, leidet es nämlich nicht nur an einer koloristischen Disharmonie, sondern auch an einem innern, geistigen Widerspruch: der Adler und neben ihm gar die unbelebten Teile der Statue (Fels, Sessel und Gewand) sind in ihren natürlichen Farben wiedergegeben; nur das Leben selber, der Mensch, ja das Genie in seiner höchsten ringenden Geistestätigkeit ist farblos, ist in die kalte Blässe des Todes gekleidet und dadurch in seiner Wertung unter das Unbelebte hinabgesetzt. Man wünschte wohl, daß der Künstler den hohen Mut wieder fände, der ihn bei der Konzeption und bei der schwierigen langwierigen Ausführung befeuerte, damit er das Inkarnat mit den übrigen Teilen des Werkes zusammenstimme; unterdessen ist Klinger freilich zu den alten Göttern zurückgekehrt, und man darf wohl kaum hoffen, daß er sein so mutig begonnenes Reformwerk zu Ende führt.

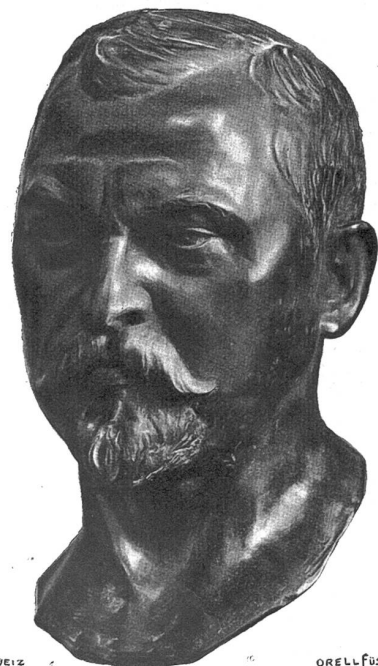
Die Versuche Arthur Volkmanns seien hier als ein Zeichen der Anschauungswandlung gebührend erwähnt; leider sind sie etwas süßlich und können als schwächliche Kompromisse nicht genügende Wirkung tun. Weit entschiedener ist der Schritt Böcklins, der in einer „Meduse“ und in einem Relief „Eriton und Nereide“ ausgesprochen wirksame Versuche in polychromer Plastik geliefert hat. Er gibt seine Ansicht in dieser Frage deutlich zu erkennen in dem Förckeschen Buch („Zehn Jahre mit Böcklin,“): „Nicht schwächliche Kompromisse mit ‚Abtönen‘ oder



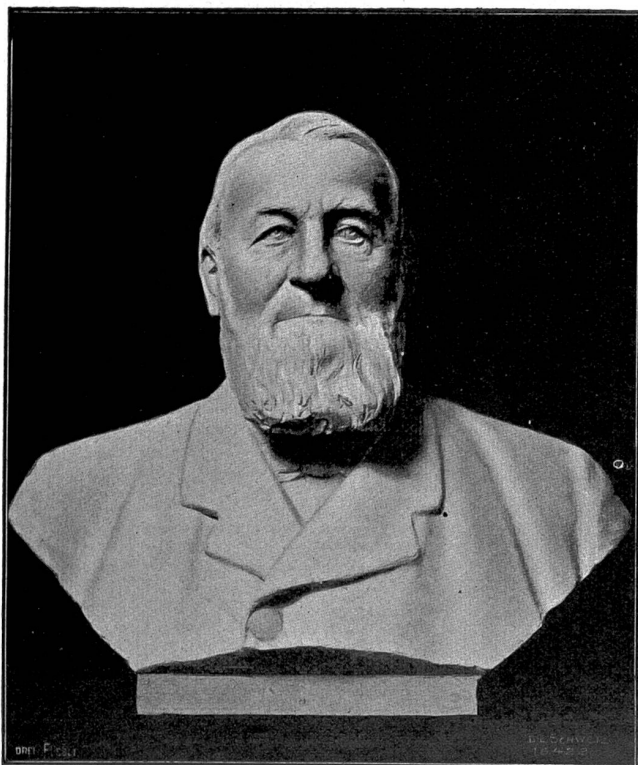
Jakob Burckhardt. Bronzebüste (1900) von August Heer, Basel-München, vom Schweiz. Bundesrat angekauft.

mit Färbung einiger Nebensachen“ — sagt er — „sondern Behandlung des ganzen Skulpturwerkes als Gemälde, resolute Färbung sämtlicher Flächen mit einer nach dem jeweiligen Bedarf stilisierten Farbenskala!“ Auch Albert Welti huldigt der Polychromie in der Plastik, nur erwartet er sie weniger in Form bemalten Marmors, als vielmehr durch die Majolika. Der tüchtige Schweizer Johann Boffard wandelt diesen Weg; auch andere folgen ihm; so war vor einem Jahr in Zürich eine naturalistische Büste eines weißbärtigen Mannes zu sehen, die eine merkwürdig lebenswahre Wirkung tat; heuer zeigte Gildebrand in Mannheim ein bemaltes Werk. Es dürfte den Schweizer Künstlern, die fast durchweg eine gute Eigenart auszeichnet, nur zum Ruhme gereichen, wenn sie ihre Kraft und Farbenfreudigkeit in den Dienst der polychromen Plastik stellten; denn was heute vielen noch als eine Schrulle erscheint, mag morgen schon die Billigung des guten Geschmacks finden. Es kann aber keinem Zweifel unterliegen, daß die Bemalung der Skulpturen kommen wird; denn die Formbeherrschung ist erreicht, und die Erhöhung der plastischen Wirkung wird nur möglich durch die entschlossene Anwendung der Bemalung.

Inanbetracht nun, daß der Marmor als das „edle Material“ gilt — bei den Griechen war er das kaum; denn sie hatten ihn nahe und reichlich zur Hand — scheut freilich noch mancher Bildhauer die Anwendung der Farbe, aus Furcht, den Marmor zu verderben. Er fragt auch wohl: Welche Farbe sollen wir verwenden? Ich denke, diese Frage wird in nicht ferner Zeit gelöst sein; es wird eine Wachsfarbe sein, die die Transparenz des Marmors, wo sie zur Wirkung dient, noch nützen läßt. Auch die Griechen bedienten sich (in der Blütezeit) einer Wachs-technik (Ganosis genannt); daneben kamen freilich auch Deckfarben zur Verwendung, besonders in den Gewändern, die dadurch einen stofflichen Gegensatz zu dem transparenten Inkarnat abgaben. Inbes können die Versuche ja leicht an Terrakotten gemacht werden, wo jede Tempera tauglich sein dürfte. „Bemalte Plastik, jawohl!“ wird man sagen. „Aber ihre Aufstellung?“ Ich halte dafür, daß eben die Bemalung uns besonders von einer gewissen Porträtplastik im Freien, die wir längst entweder satthaben oder kaum mehr beachten, befreien



Kunstmaler Hermann Groeber. Bronzebüste (1907) von August Heer, Basel-München.



Nikolaus Riggenbach. Bronzebüste (1901) von August Seer, Basel-München.

wird und sie dahin weist, wo sie hingehört: in Museen oder sonst gedeckte Räume, wo man ihr ungefähr dasjenige Licht geben kann, das sie an ihrem Entstehungsort hatte und das ihr die richtige Wirkung verleiht. Am Ende sind Mischen nicht ganz so überflüssig, wie man sie zu nehmen pflegt! Auch ist gar nicht einzusehen, warum ein plastisches Kunstwerk — und sei es ein weltberühmter Gelehrten-, Feldherrn- oder Dichterkopf — von allem Anfang an den Unbilden der Bitterung (und nicht selten dem Vandalismus!) preisgegeben sein soll, während jedes andere Werk in ängstliche strenge Museumshut genommen wird. Zudem verliert eine Porträtbüste — besonders jede monochrome — in freier Luft jede Bildniswirkung; sie wird, wie der Maler sagt, zu einem Farbpfleck in der Landschaft. Ist dies aber die Absicht, so ist ja jede Bronze- oder Steintafel ebenso tauglich. Das Bildnis hat aber sein besonderes Beleuchtungsgeleze in sich und will nach diesem behandelt und aufgestellt sein.

Und nun noch eine Frage: „War wohl im Altertum die Plastik auch so sehr das Stiefkind der Neigung unter den bildenden Künsten wie heute?“ Ich bezweifle es und glaube, sie stand mit der Malerei auf gleicher Stufe der Schätzung. Und heute? Man nennt sie die aristokratische Kunst par excellence; sie sei vornehm, kühl, aristokratisch, fast unnahbar! Sollte es ihr am Ende doch nur an der warmen, lebengebenden, ansprechenden Farbe fehlen? Selbst das gebildete Publikum findet keine richtige Stellung zur Plastik und bringt es vor ihr kaum zu einem Gefühlsurteil. In ihrer „reinen Form“ ist sie ihm zu abstrakt. (Uebrigens kaum weniger den Künstlern, um ehrlich zu sein!) Wieviel mehr muß sie es da erst dem Volke sein, das sich so sehr von der Farbe lenken läßt? Und hiermit tritt eine Frage hervor, die die Bildhauer zum Nachdenken anregen sollte: die wirtschaftliche! Eine Lebensfrage für sie.

K. Ammann-Schär, München.

## Die Blätter fallen, und die Nebel steigen!

Die Blätter fallen, und die Nebel steigen!  
Herauf zieht Spätherbst und sein grau Geleite.  
Geht Leid drin? Schmerz? Wir wollen nicht es wissen  
Und wenden fern uns nach der Sonnenweite!

Satt trinken unsre Augen sich am Golde,  
Am letzten Leuchten, wenn das Jahr will enden.  
Beglückt wir bergen schwere, süße Früchte  
In immer offnen, dankbar offnen Händen.

Noch schaun die Lebenspracht wir laß und lächelnd...  
Dann langsam, langsam und in Ernst, in Schweigen  
Zum Kampf wir wappnen uns, zum ungewissen —  
Die Blätter fallen, und die Nebel steigen!

Helene Ziegler, Zürich.

## Der armen Seelen Tag.

Und wieder heut ist Allerseelentag!  
Wo mögen leise wohl sie wandeln gehen,  
Die armen Seelen? Kann sie niemand sehen?  
Und niemand ihre Spuren finden mag?

Ich glaube, üben See in stiller Nacht  
Sie auf der silberlichten Mondfurt schreiten.  
Lautlos. Nur ihre weißen Linnen gleiten  
Ins Blau der Wellen, daß es rauscht ganz sacht.

Und gehst du durch der Toten Friedensreich,  
Wo gelb und rot die Asten heute leuchten,  
Am armvergeßnen Grab im Dämmerfeuchten  
Siehst du ein Seelchen harren, bang und bleich.

Wohin noch wallt der armen Seelen Gang?  
Durch Nebelgründe, durch der Stadt Getriebe  
Zu jedem Menschen, dem in edler Liebe  
Die arme Seele hat gelebt vor lang.

Still, licht sie plötzlich vor ihm stehen kann!  
Sie schaut. In ihrem Blick erglänzen Tränen.  
Sie schaut ihn an mit allem ihrem Sehnen,  
All ihrer Liebe... schwindet schluchzend dann.

Helene Ziegler, Zürich.

