



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Elementargesetze der bildenden Kunst

Cornelius, Hans

Leipzig [u.a.], 1908

22. Die Modellierung. - Typische Modellierung. - Einheit der Modellierung

urn:nbn:de:hbz:466:1-43616

FÜNFTES KAPITEL.

DIE MITTEL ZUR GESTALTUNG DER EINZELFORM.

22. Die Modellierung. — Typische Modellierung. — Einheit der Modellierung.

Der Name Modellierung, der in der Plastik die Gestaltung der Form im realen Raume bezeichnet, wird bekanntlich auch in Zeichnung und Malerei allgemein für die Darstellung des Körperlichen durch die Verteilung von Licht und Schatten in der Erscheinung angewendet. In der Tat ist die Wirkung in beiden Gebieten durch die gleichen Tatsachen bedingt. Wie wir in der zeichnerischen Darstellung aus der Schattierung die Form erkennen, so kann uns auch bei der Betrachtung jeder bestimmten Ansicht des plastischen Werkes — und nur auf die Ansichten kommt es ja, wie wir wissen, für die künstlerische Betrachtung an — die Modellierung nur dadurch zur Erkenntnis der Form verhelfen, daß sie eine bestimmte Verteilung von Licht und Schatten in der Erscheinung bewirkt, die unser Auge als Bild einer bekannten Form abzulesen vermag. Die Abhängigkeit aller Wirkung plastischer Gestaltung von den Lichtverhältnissen, alle Verschiedenheit der Wirkungsform von der plastischen Daseinsform (vor allem also die Wirkung des Flachreliefs) beruht auf dieser Tatsache, daß wir die Form eben nur aus den Schattierungen der Erscheinung erschließen.

Was in diesem Abschnitt über die Wirkung der Modellierung zu sagen ist, gilt demgemäß ebensowohl für die reale Modellierung in plastischer Gestaltung, wie für diejenige in Zeichnung und Malerei durch die Schattenverteilung auf der Bildfläche.

Um die künstlerische Bedeutung und Verwertung der Modellierung richtig zu verstehen, muß man den früher (S. 37) bereits erwähnten Zusammenhang beachten, d. h. den Unterschied im Auge behalten, der zwischen dem physikalischen Gesetz der Licht- und Schattenverteilung auf einer

gegebenen Form bei gegebener Beleuchtung einerseits und dem unwillkürlichen Rückschluß andererseits besteht, den wir aus der gegebenen Licht- und Schattenverteilung ziehen müssen um die Form zu erkennen. Nur um diesen Schluß handelt es sich, wo durch Licht und Schatten die Erkenntnis einer räumlichen Form gegeben werden soll.

Diesen Schluß aber können wir nur ziehen, soweit es sich um solche Licht- und Schattenverteilungen handelt, wie sie uns bereits als Bilder bekannter Formen geläufig sind. An einem Gegenstande von verwickelten Formverhältnissen bietet auch bei einfachster Beleuchtung die Schattierung ein Bild dar, dessen Bedingtheit durch die Formen uns keineswegs auf den ersten Blick bekannt erscheint, sondern nur mit einem bedeutenden Aufwand an Mühe zu erkennen ist. Ebenso kann schon an einem Gegenstande von relativ sehr einfacher Form durch eine Mehrheit verschiedener, von verschiedenen Seiten wirkender Lichtquellen eine Verteilung von Licht und Schatten hervorgerufen werden, die uns ein völlig ungewohntes Bild gibt, so daß wir aus diesem Bilde die Formverhältnisse nicht abzulesen vermögen. An Photographien, die uns ja stets die Erscheinung der Licht- und Schattenverhältnisse unbeeinflusst durch weitere (nicht-optische) Hilfsmittel für die Erkenntnis der Formen wiedergeben, sind diese Tatsachen am leichtesten zu studieren. (Vgl. Fig. 123.)

Es kann sich demgemäß für die künstlerische Gestaltung durchaus nicht um die Wiedergabe der Licht- und Schattenverhältnisse beliebiger



123. FIGUR VON WADERÉ.

Durch das von mehreren Seiten gleichzeitig einfallende Licht wird die Formwirkung zerstört. Man vergleiche 124!



124. DIESELBE FIGUR WIE 123.

Richtige Formwirkung in der einheitlichen Beleuchtung.
(Vgl. die vorige Figur!)

bringen soll, durchgängig der gleiche Maßstab für die Raumwerte der Modellierung eingehalten wird.

Gleich starke Wirkung der Modellierung kann durch sehr verschiedene Grade der Abstufung von Licht und Schatten in der Erscheinung erreicht werden. Welche Tiefenwirkung aber durch die Modellierungsunterschiede der Erscheinung hervorgerufen wird, ist nicht durch die Stärke der

Formen in beliebiger Beleuchtung handeln, sondern es müssen, um dem Beschauer eine verständliche Raumwirkung zu verschaffen, stets solche Formen und Beleuchtungsverhältnisse ausgewählt werden, daß das entstehende Bild sogleich als das bekannte Bild einer bekannten Form erscheint. Nur wenn diese Bedingung erfüllt ist, wirkt die Erscheinung auf den ersten Blick verständlich. Bei dieser Vorschrift ist, wie sich von selbst versteht, die früher beschriebene Tatsache des abstrakten Sehens zu berücksichtigen: es handelt sich bei dem eben Gesagten nur um die großen Züge der Form, nicht aber um ihre Einzelheiten. Die Einzelformen können innerhalb der Gesamterscheinung sehr verwickelt sein, nur dürfen sie der Auffassung des Gesamtbildes kein Hindernis bereiten, d. h. ihre Komplikationen dürfen nicht so weit hervortreten, daß die Verteilung der Lichter und Schatten nicht mehr sofort die große Einheitsform des Ganzen ablesen läßt.

Zur Erzielung der einheitlichen Raumwirkung ist in erster Linie notwendig, daß innerhalb der Ansicht, welche diese Raumwirkung hervor-

Modellierung in jedem einzelnen Teil gegeben, sondern hängt von dem Zusammenwirken der verschiedenen Teile ab. Jeder einzelne Teil der Erscheinung erhält nur durch die Mitwirkung der übrigen Teile seine Wirkungsform. Vielleicht am deutlichsten ist diese Tatsache am Flachrelief zu erkennen und zu verstehen. Es wäre nie möglich, durch Flachrelief den Tiefeneindruck runder Körper hervorzubringen, wenn die Modellierung jedes Teiles nur eben so wirkte, wie es der für sich allein betrachteten Form dieses Teiles entspräche; würde doch dann die Modellierung des Flachreliefs überall nur die flache Daseinsform des Materials statt der Wirkungsform der dargestellten Gegenstände erkennen lassen, was bekanntlich nicht der Fall ist. Aber nicht nur im plastischen Material, sondern auch bei der Darstellung auf der Bildfläche kann durch sehr verschiedene Stärkenunterschiede der Tönung die gleiche Raumwirkung hervorgerufen werden. Je nach der vorausgesetzten und im Bilde erkennbaren Richtung und Stärke der Beleuchtung oder der vorausgesetzten Entfernung des Beschauers von den dargestellten Gegenständen können diese Unterschiede ebenso variieren, wie im plastischen Material die reale Stärke der Modellierung vom natürlichen Tiefenmaß im Hochrelief und der Rundplastik bis zum flachsten Relief in den verschiedensten Graden gewählt werden kann.

Ist aber einmal in einer Darstellung eine bestimmte Stärke der Modellierung als maßgebend für eine bestimmte Tiefenwirkung gewählt, so darf kein Teil der Darstellung, der seiner Natur oder seiner Stellung nach dieselbe Tiefenwirkung haben muß, mit einer anderen größeren oder geringeren Modellierungswirkung behandelt werden, wenn nicht ein Widerspruch in die Darstellung kommen soll. Beim Zeichnen und Malen nach der Natur findet man Fehler dieser Art heute verhältnismäßig selten; die Schultradition ist in dieser Hinsicht noch nicht ganz verloren gegangen



125. MADONNA VON MICHELANGELO.
Anordnung zu einheitlicher Gesamtwirkung.



126. HUNDEPORTRÄT.

Darstellung der Einzelform ohne räumliche Charakteristik des Hintergrundes.

nerer Illustrationen. Mindestens ebenso häufig wird der Fehler des Widerspruchs in der Modellierung bei dekorativen Entwürfen begangen. Während man bei einer Füllung einen Teil, z. B. einen Blätterkranz, ohne jede Modellierung flach stilisiert, setzt man etwa dazwischen naturalistisch genau durchmodellerte Früchte. Oder man beschränkt in einem Teil, etwa den Pflanzenformen eines ornamentalen Entwurfes, die Modellierung auf ein äußerst geringes Maß, während man in demselben Zusammenhang einen in allen möglichen Tonabstufungen durchmodellierten Kopf zeigt.

Das Gebiet aber, auf welchem noch heute der Mangel an Einheit in der Modellierungsstärke oft zu den größten Ungeheuerlichkeiten führt, ist die Plastik.

und „übermodellerte“, d. h. mit zu starker Modellierung gegebene Formen werden in der Regel ebenso sehr getadelt, wie zu flache Formen innerhalb eines größeren Ganzen. Sehr häufig dagegen wird heute der Fehler begangen, daß nur die Einzelformen modelliert erscheinen, während der umgebende Raum flach wirkt. Diesen Fehler zeigen nicht nur jene in vielen Schulen gebrauchten Vorlagen, welche ihre Gegenstände in naturalistischer Durchführung auf den leeren, d. h. räumlich nicht gestalteten Grund des Papiers vereinzelt gleichsam aufkleben, sondern auch eine große Zahl von Künstlern gezeich-



127. PLAKAT.

Fehler des Widerspruchs in der Modellierung: in das durchaus flach gezeichnete Plakat strecken sich zwei völlig durchmodellerte Arme.

Nicht nur sind die Wirkungsbedingungen des Flachreliefs der Mehrzahl der modellierenden Individuen unbekannt, so daß man vielfach ernstlich behaupten hört, die Verringerung des Tiefenmaßes im Flachrelief gegenüber der Natur müsse bei allen Formen proportional ihren realen Tiefenverhältnissen eintreten, das Relief sei also durch eine einfache Division des Naturmaßes zu gewinnen;¹⁾ sondern man läßt auch unbedenklich die Grenzen von Flach- und Hochrelief in einander fließen und modelliert etwa den Oberkörper einer Figur in Flachrelief, während man die Beine rund im natürlichen Tiefenmaß aus dem Relief hervorspringen läßt (s. Fig. 128).

Die soeben geforderte Widerspruchslosigkeit der Modellierung ist zwar — wie alle Widerspruchslosigkeit der Raumwerte — für die einheitliche Wirkung des Kunstwerkes notwendig; aber sie genügt noch nicht, damit diese Wirkung tatsächlich erreicht werde. Hierfür ist vielmehr noch weiter erforderlich, daß



128. FALSCHER RELIEFDARSTELLUNG.

Die Figur ist teils in Flachrelief modelliert, teils streckt sie sich in realem Tiefenmaß dem Beschauer aus der Fläche entgegen.²⁾

1) Man hat im Gefolge dieser sinnlosen Theorie sogar Instrumente konstruiert, um Rundplastik in solches vermeintliches Flachrelief zu übertragen.

2) Die Reproduktion zeigt vielleicht nicht hinreichend deutlich, daß der gesamte dunkle Hintergrund die Platte ist, auf welche die Figur aufmodelliert ist.



129. PORTRÄT VON H. V. MARÉES.
Beispiel einheitlicher Gesamtwirkung der Modellierung.

durchgebildet sind, die ganze Erscheinung aber sich nicht in derselben Weise zum Bild eines sofort kenntlichen Gesamtraumes einigt, da bleibt die Auffassung des Gesehenen notwendig lückenhaft und unbefriedigend: das Kunstwerk ist dann nicht mehr eines, sondern zerfällt in Teile, die sich für das Auge nicht zusammenschließen.

Es kommt demgemäß, wie bei aller künstlerischen Gestaltung, so auch bei der Modellierung durch Schatten und Licht in erster Linie nicht so sehr auf die genaue Durchbildung aller einzelnen Teilformen des Gegenstandes an, als vielmehr auf die Einigung der Teile zu einer für das Auge sofort verständlichen Gesamterscheinung.

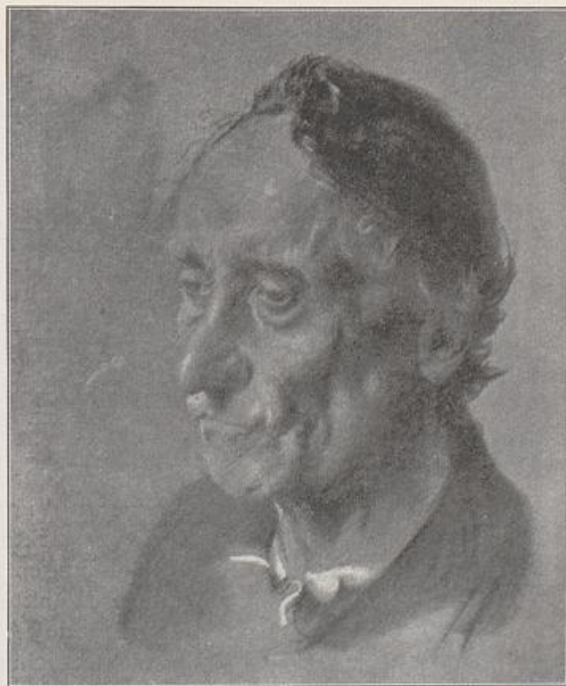
Durch diese Forderung werden der Ausgestaltung der Teilformen bestimmte Schranken auferlegt. So wird insbesondere bei der Arbeit nach der Natur (etwa bei der Porträtdarstellung) von der naturalistisch genauen Nachbildung aller einzelnen Formen und Förmchen abzusehen sein, damit

auch die gleichzeitige Auffassung der zusammenwirkenden Raumwerte für den Beschauer ermöglicht wird, so daß das Kunstwerk nicht aus einer Reihe getrennt aufgefaßter Teile erst zusammengesucht werden muß, sondern vielmehr auf den ersten Blick als ein räumliches Ganzes vor den Augen des Beschauers steht.

In der Modellierung der Einzelform ist diese Forderung dadurch zu erfüllen, daß nicht bloß jeder einzelne Teil der Erscheinung, sondern die Gesamterscheinung in der oben beschriebenen Weise als das bekannte Bild einer bekannten Form erscheint.

Wo dagegen alle einzelnen Teile der Erscheinung noch so klar in ihren Licht- und Schattenverhältnissen modelliert, d. h. in ihrer räumlichen Wirkung

die Ansicht des Ganzen sich in einer sprechenden Gesamterscheinung einigen kann. Mit der Nachbildung eines Kopfes oder einer nackten Figur in getreuester Anlehnung an die natürliche Erscheinung und die natürlichen Formverhältnisse — gleichviel ob auf der Bildebene oder in plastischem Material — ist nicht nur noch keine vollendete künstlerische Leistung gegeben, sondern mit der künstlerischen Arbeit noch nicht einmal der Anfang gemacht. Die künstlerische Arbeit beginnt erst da, wo — unter Berücksichtigung der Ansichtsforderung — die einheitliche Wirkungsform gestaltet wird¹⁾, d. h. wo die Erscheinung mit denjenigen



130. NATURSTUDIE VON MENZEL.

Beispiel der unruhigen Wirkung naturalistischer Nachbildung zufälliger Licht- und Schattenverteilung.

Merkmale ausgestattet wird, auf welchen die einheitliche Ablesung des Raumganzen durch das Auge beruht — eine Arbeit, die etwas wesentlich anderes zu Tage fördert, als Photographie und Naturabguß.

Hiermit ist natürlich in keiner Weise behauptet, daß die Durchbildung der feineren Details vernachlässigt werden sollte. Nur müssen diese Details vermöge der Anordnung des Ganzen sich jener Hauptwirkung unterordnen, welche für die einheitliche Auffassung der Gesamtform erforderlich ist. Wer die nebenstehend abgebildeten Kunstwerke (Fig. 129, sowie Tafel VIII) mit Naturphotographien oder naturalistischen Porträtstudien (Fig. 130 und 131) vergleicht, wird die Vereinfachung sogleich erkennen, die im Kunstwerke gegenüber der Natur zu Gunsten der hier besprochenen Forderung Platz gegriffen hat.

1) Vgl. hierzu die Ausführungen HILDEBRANDS in seinem Artikel „Zum Problem der Form. I“ in den südd. Monatsheften August 1904. S. 674.