

**Zeitschrift:** Schweizer Spiegel  
**Herausgeber:** Guggenbühl und Huber  
**Band:** 4 (1928-1929)  
**Heft:** 12

**Artikel:** Gemälde und Worte darüber  
**Autor:** Griot, Gubert  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-1065090>

#### **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**

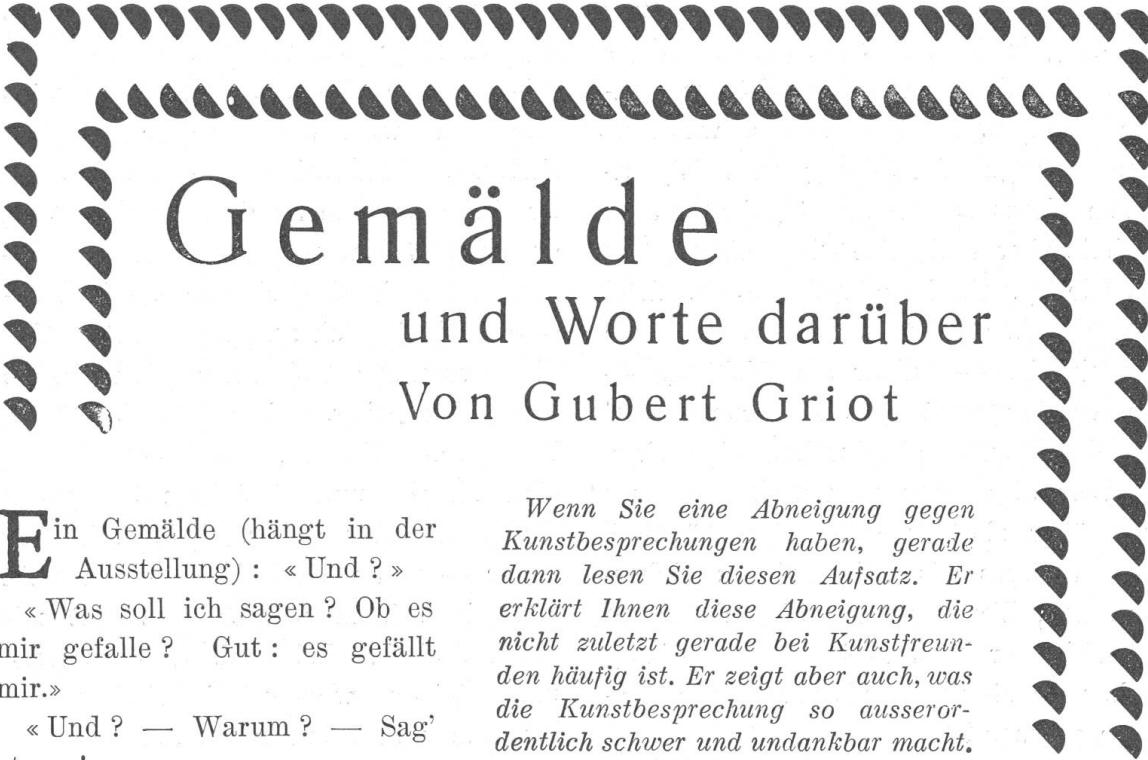
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées 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:** 15.01.2026

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



# Gemälde und Worte darüber Von Gubert Griot

**E**in Gemälde (hängt in der Ausstellung): « Und ? »

« Was soll ich sagen ? Ob es mir gefalle ? Gut : es gefällt mir. »

« Und ? — Warum ? — Sag' etwas ! »

« Ja — vor einem Sonnenuntergang oder so etwas Aehnlichem würdest du rufen, wenn alle deine Ah's und Oh's dir nicht mehr genügten : Das sollte man malen können ! Und nun verlangst du von mir das Umgekehrte : Das sollte man sagen können ? Aber wie du dich deiner Worte schämtest vor dem Sonnenuntergang in der Natur, so schäme ich mich der meinen vor diesem Gemälde. — Ich kann dir nichts sagen. Auch der Maler konnte nichts sagen vor den Dingen in der Welt und vor den Gefühlen in seinem Innern. Und da hat er's gemalt. Ein Dichter macht ein Gedicht und ein Sänger ein Lied. — Ich bin froh, dass dies Gemälde gemalt worden ist. Sieh dir's doch an ! »

In den Zeitungen treffen wir oft Berichte an über Gemälde. Zuweilen sind die Gemälde wie Möbel beschrieben, besonders wenn sie aus früheren Zeiten

*Wenn Sie eine Abneigung gegen Kunstbesprechungen haben, gerade dann lesen Sie diesen Aufsatz. Er erklärt Ihnen diese Abneigung, die nicht zuletzt gerade bei Kunstreunden häufig ist. Er zeigt aber auch, was die Kunstbesprechung so ausserordentlich schwer und undankbar macht.*

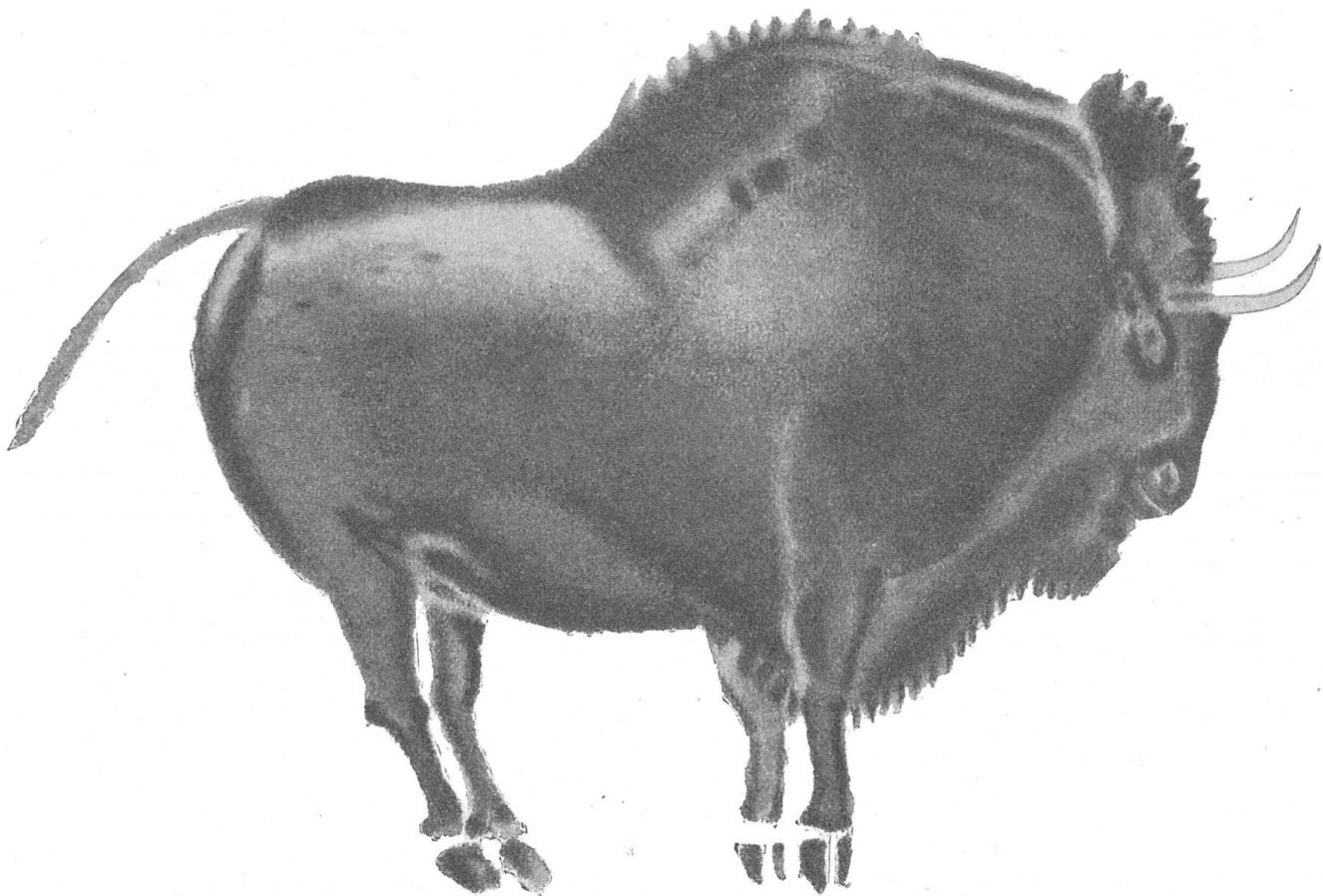
sind (wie gross, welche Farben — z. B. der Rock der Frau sei rot, der Hintergrund ein blasses Blau — und zu welchem Preis es veräussert worden sei). Zuweilen — meist in Berichten über moderne Ausstellungen — wird in mystischen, geheimsprachlichen Wortverbindungen eine vierte Dimension zum Ausdruck zu bringen versucht — aber ist es nicht am Ende, als ob wir überhaupt nichts gelesen hätten ? Oder schlimmer : wie wenn ein Nebel vor unseren Augen sich ausbreiten würde und das, was wir zu sehen vermeinten, wieder verdeckte ? Und wenn wir etwa Kenner vor Gemälden hören, werden wir klug aus dem, was sie sagen ? Oder unklug ? — Es mag wohl immer ein armeliges Beginnen bleiben, über Malerei etwas aussagen zu wollen, es sei denn über ihre Technik.

Dass es sich so verhält, scheint nur ein Zeugnis dafür zu sein, dass es Dinge gibt, über die man nichts mitteilend sagen kann, wenigstens nichts, was uns eine richtige Vorstellung vom Eigentlichen dieses Dinges selbst gäbe. Gerade deshalb aber sind diese Dinge eben selbst da. Die Sprache ist ein Ausdrucksmittel und daneben gibt es andere. Und die Sprache ist — ausser als Dichtung — ein verstandesmässiges Ausdrucksmittel und das Gemälde ein durchaus sinnliches. — Was also kann man erwarten, dass man über ein Gemälde sagen könnte? Was anderes als Allgemeines: Ueberlegungen, Vermutungen, die mit einem Gemälde nur insofern in Zusammenhang stehen, als sie von der Malerei ihren Ausgang nehmen?

« Ich male nicht mit Farbe, sondern mit dem Gefühl », sagt der Maler: so als ob er die Pinsel in seine Seele eintauchte und die Bilder seiner inneren Welt vor uns ausbreitete. — Rot ist nicht grün, blau ist nicht gelb, schwarz ist nicht weiss: Jede Farbe hat ihr eigenes inneres Leben, jede ihre besonderen Eigenschaften. Es gibt durchsichtige und es gibt dichte, es gibt fliessende und es gibt stehende, es gibt weiche Farben und es gibt zähe, elastische; es gibt brüchige. Viele sind warm und andere sind kalt, viele sind kämpferisch und manche sind in der Ferne. Es gibt freundliche und wohlwollende, einfache und komplizierte und es gibt unruhige, bösartige, es gibt unglückliche Farben. Unsere Seele in ihren Winkeln ist mit diesen Farben verwandt, kraft ihrer Verwandtschaft mit allem Aeusseren in der Welt. In den Farben erkennt sie sich wieder.

Unerschöpflich in ihren Eigenschaften und in ihrer Bedeutung für unser Gefühl sind die Dinge. In den Dingen wird die Welt, wird unsere Seele offenbar, findet, was ist, seine Gestalt und seine Erscheinung. Und an den Dingen ist es, dass die Farben erscheinen, an den Dingen zeigen sie, dass sie Macht haben, unsere Seele in sich aufzunehmen. — Und die Farben selbst sind Stoff. Die Farben sind selbst Ding. Sie selbst sind Erde, Teile von Pflanzen, Teile von Tieren, sind Metalle und Gesteine: Sie selbst sind Dinge der Natur. Wie sollte der Maler — und wir mit ihm — sich nicht auch in seinem Körper verwandt mit ihnen fühlen? Und auch im Schwarzen und Weissen wohnen die Farben und leuchten und brennen, bieten uns ihre Schärfe und ihre Weichheit und es ist schwer zu sagen, woher das kommt, ebenso schwer, wie: warum Farben Wärme und Kälte enthalten, die zwar nicht mit dem Thermometer zu messen, aber für unser seelisches Erleben so sehr Wärme und Kälte sind wie die thermometrische Wärme und Kälte es für das Quecksilber sind.

In der vielfachen Wirkung der Dinge und Farben, in ihrer Wechsel- und Gegenwirkung unter- und zueinander ersteht im Gemälde die Welt unserer Seele. Im Bilde der äusseren Welt, im Bilde der Dinge sehen wir sie herausgehoben aus dem Alltag, in den wir selbst verwickelt sind, in dem wir selbst Dinge sind, in dem wir Freund und Feind unterscheiden müssen, in welchem wir die Dinge für unsere Zwecke gebrauchen und missbrauchen müssen, in welchem wir selbst in Hass und Liebe mitwirken müssen und auch mitwirken dürfen.



### „Büffel“

Wandgemälde in der Höhle von Altamira (Spanien) aus dem paläolithischen Zeitalter (300.-150. Jahrh.v. Chr.). Maler unbekannt

Können wir noch angesichts dieser Darstellung, welche ein Künstler vor 15,000 Jahren (oder 30,000, es kommt schon nicht mehr so darauf an) an die Wand seiner Zufluchtstätte malte, bei dem Glauben verharren, dass die fortschreitende Zeit den Menschen zu wirklich innerem Fortschritt führe, dass Europa — das alte und das neue, und so hoch seine Kunst auch stehe — so viel weiter gerückt sei gegenüber den vorgeschichtlichen Menschen?

Das Gemälde ist nicht ein Erzeugnis unserer Gedanken. Es wächst aus unserem Lebensgefühl und wendet sich an unsere Sinne. Das Auge ist der unmittelbar daran beteiligte Sinn. Es ergreift aber schliesslich den Menschen in seiner ganzen Sinnlichkeit.

Vor des Gedankens Blässe erstarrt das Lebendige im Gemälde. Der Verstand, der denken darf sich um das Bild bewirkt,

wird es nie begreifen. Denn im Augenblick beginnt es sich zu zersetzen und es zerfällt in unerreichbarer Ferne in seine Atome. Der Intellekt ist der gefährlichste Bazillus des Gemäldes, vor ihm wird es zur Dekoration, es wird unwirklich, es wird zur bleichen Leiche; der Verstand seziert und verhandelt das Gemälde und balsamiert es schliesslich mit unfehlbarem Geschick für die Ewigkeit ein.

« Der gute Maler », sagt der Künstler, « ist inwendig voller Figur; nicht voller Gedanken, nicht voller Gelehrsamkeit, sondern voller Figur und Phantasie; und nicht Grüblerei und tiefesinniges Nachdenken, nicht Geschwätz und Plauderei, nicht der Verstand begreift die Gestalt, aber unsere Sinne, nicht unser Verstand begreift die Farbe, aber das Auge.

Die Kunst ist ein Erzeugnis des Menschen. Das Bedürfen nach Kunst ergriff ihn, als der Verstand in ihm erwachte. Der Verstand erweckt den Tag und treibt das Dunkel von sich. Der Tag aber ist die Ferne, die Fremde; und das Dunkel die Nähe und das Unmittelbare : So ergreift den Menschen das Verlangen nach der Kunst, wie den Fremdling das Verlangen nach der Heimat ergreift. Der Verstand im Menschen ist deshalb überhaupt die Voraussetzung der Kunst, denn der Verstand ist es, der ihn dem Unmittelbaren entreisst und ihn in den Tag, in die Ferne und in die Fremde versetzt; aber der Verstand im Menschen ist es zugleich, der ihm dafür auch die Mittel in die Hand gibt, dem Unmittelbaren und dem Nahen (das ist : der « unaufhörlich nächsten Tiefe » in uns) Ausdruck zu geben und so das Unmittelbare von neuem und immer wieder zu erleben : Der Verstand im Menschen gibt ihm die Mittel dazu in der Technik der Kunst.

Wir denken gerne an Fortschritt. Wenn wir die ersten Versuche eines selbstbewegten Wagens mit dem modernen Auto vergleichen, so ist es leicht, den Fortschritt festzustellen und es ist selbstverständlich, dass wir uns im selben Verhältnis die weiteren Fortschritte in der Zukunft ausdenken. Das ganze technische

Leben ist ein fortwährendes Fortschreiten, es ist ein Nachahmen und über schon Erreichtes Hinweg- und Weiterschreiten, ein ständiges Verbessern schon vorhandener Hilfsmittel. Jede spätere Zeit ist der früheren überlegen.

Die Menschen selbst aber verbessern sich nicht. Ausser der Technik schreitet auch innerhalb einer Kulturepoche nichts fort, es sei denn die Zeit, und auch diese spielt letztlich nur im Technischen eine Rolle. Politik und Religion haben nichts aufzuweisen, was wir einen Fortschritt nennen könnten : sie ändern sich. Der Mensch ändert sich, seine Kunst ändert sich. Wer wollte behaupten, die heutige Kunst sei fortgeschritten als diejenige es war, die wir aus der Zeit der Gotik und der Renaissance kennen ? Wer aber könnte leugnen, dass sie anders sei ? Es gibt wohl für jede Zeit eine beste Form in der Kunst, welche ihr am besten entspricht, welche ihr im Grunde allein entspricht. Es gibt Zeiten, in denen sich die Menschen ganz besonders der Kunst zuwenden — es sind die Blütezeiten der Kunst. Aber die Kunst ist nicht in ihren Blütezeiten am weitesten fortgeschritten. — Die Erfindung der Oelmalerei war ein Fortschritt — es war ein technischer Fortschritt. Ein Oelbild ist gegenüber einer Zeichnung nicht ein künstlerischer Fortschritt, sondern es ist eine andere technische Form des Ausdrucks, es ist die Technik, die allein dazu die Mittel liefert und das Wesen des Unterschiedes ausmacht. Rembrandt ist ein Gipfelpunkt in der Malerei — ahmen wir ihn deshalb nach ? Benutzen wir sein Können, um über ihn hinwegzuschreiten ? Ihn zu verbessern ? Nein, er ist ein Gipfelpunkt für sich, und zwar weder weil



„Heiliger Christoph“  
Holzschnitt aus Süddeutschland aus dem Anfang des 15. Jahrh. n. Chr. Künstler unbekannt

In den Dingen sucht der Mensch nicht die fremde Natur, sondern seine eigenen seelischen Regungen; er bringt sein Seelenleben zur Darstellung trotz dem Widerstand und Eigenleben der Dinge

er in Oel malte, noch weil er in Kupfer radierte, sondern — « Ja, sondern ? » Ich sah einmal eine Reproduktion einer Tausende und Tausende von Jahren alten Zeichnung eines Höhlenbewohners in Fels — ein Gipfelpunkt in der Kunst... « Wieso ? » Was sollte ich sagen ? Dass ich in ihr die Landschaften meiner Seele angetroffen hätte ?

Es kommt auch auf die Perspektive im Gemälde nicht an, welche eine technische Entdeckung und für die Kunst im Grunde unwesentlich ist. Trotzdem man nun einmal um sie weiss, bleibt sie lediglich eine Form des Sehens, eine Gewohnheit der Vorstellung, wie es eine Gewohnheit ist, von der Erde zu sagen, sie sei rund und sie drehe sich um die Sonne. Denn wir glauben gar leicht zu sehen, was wir wissen. Mit der Entdeckung der perspektivischen Regeln begannen daher (weil wir wussten) die Landschaften in der äusseren, fremden Natur die Formen für die Malerei abzugeben. Und das führte zu einer teuflischen Verwechslung. Die äusseren fremden Landschaften drängten sich uns im Gemälde auf. Wir wissen nichts mehr davon, dass die Landschaften unserer Seele hier das Vorrecht haben. Wir fühlen nicht mehr, wir urteilen : ob die Perspektive nach den Regeln, ob das Haus wieder zu erkennen sei, ob die Farben «natürlich» seien. — Unsere Seele liegt heute so tief in uns verborgen, so verhaftet in einem dunkeln Gewirr von Vorurteilen, dass sie kaum mehr sich bemerkbar machen kann gegenüber unserem kritischen Verstand, der zuvorderst in der Helle wohnt. — Und was sind das für Gemälde, wo überhaupt keine Landschaften mehr zu sehen sind ? Weder der äusseren Welt noch einer inne-

ren ? Keine Gegenden, keine Menschen, keine Dinge erkenne ich mehr, nichts Vertrautes und mein erschreckter Blick irrt über ein Gewirr von Flächen und Linien und Farben und Flecken und meine Seele sieht umsonst aus nach bekannten sinnvollen Dingen, nach etwas, dem sie sich anvertrauen möchte und wendet sich in Trauer davon ab, betrogen um die Hoffnung, hier vielleicht eingehen zu können in die eigene, bildgewordene Landschaft... Die Dinge sind aus den Gemälde verschwunden.

Verschwunden : einsteils, weil der Maler zu ehrlich ist, um mit Fassaden für sich einzunehmen zu versuchen, weil er Gepränge nicht liebt, sondern das, was direkt, klar und nackt ist. Der Maler will nicht durch Kunstgriffe Nebensächlichkeiten im Bilde herausstreichen, wie es das geschickte Abbilden von natürlichen Gegenständen sein kann, will nicht den Gemütswert allein einer Sache in sein Gemälde kleben. Der Maler weiss, dass « das Auge des Menschen immer interessiert », denn auch abgemalt blickt es uns an wie ein lebendiges Auge und wir erstaunen über die Kunst, die solches fertig zu bringen vermag, oder gar es ergreifen uns Hass und Liebe bei seinem Anblick und führen uns nur durch das Gemälde hindurch und auf der andern Seite sozusagen wieder hinaus in einen fingierten Alltag (voller Kitsch und Sentimentalität). Er aber sucht alles zu vermeiden, was in dieser Weise interessieren könnte und so von der seelischen Landschaft im Gemälde ablenken und nur eine Oberfläche uns zeigen würde. Er geht sogar so weit, dass er nicht nur nichts darstellt oder ganz Unwesentliches und auch das nur andeutungsweise, sondern



„Heilige Familie“  
Gemälde in der Galleria degli Uffizi  
in Florenz, aus dem 16. Jahrh. n. Chr.  
(Renaissance). Maler: Michelangelo

Der Mensch sieht die Unendlichkeit des Raumes vor sich und die Wirklichkeit der Körper, die äussere Natur reisst ihn mit sich, er vergisst darüber seine Innerlichkeit und schüttet sie zu, er jubelt dem neuen Licht entgegen und er geht aus, die Welt und die Ferne zu erobern: und diese Ferne und diese Körper beginnt er zu malen

dass er ganz besonders das Hässliche zu finden sich bemüht, uns also zunächst vom Aeusserlichen des Gemäldes abzuschrecken sucht, um desto eher uns auf das Innere seiner Kunst zu drängen.

Anderseits aber ist diese Entgegenständlichkeit des Gemäldes zweifellos die Folge einer allgemeinen Vernachlässigung unseres Sinnes für die Gestalt und die Formen der Dinge. Es ist als ob es uns schwerer fiele, etwas zu fühlen als etwas zu denken: so erhalten auch die Gemälde das Aussehen abstrakten Denkens, geometrischer Aufgaben, statt dasjenige der Dinge aus unserer lebendigen Umwelt.

Zwar ist es nicht eigentlich der Sinn des Gemäldes, mich in den sonnigen Tessin zu führen oder mich sonst irgendwie froh verlebter Zeit zu erinnern. Das Gemälde will mich an nichts erinnern, es will mir nichts vorzaubern. Es ist schon selbst, was es sein will. Ich freue mich am Gemälde selbst und nicht an etwas anderem, dessen Abbild es etwa sein könnte und Ersatz. Aber wenn es mich trotzdem froh erinnert: soll ich mich ihm entziehen? — Es ist nicht eigentlich der Sinn des Gemäldes, ermüdeten Menschen Zerstreuung zu bringen, zermürbte Menschen Sorgen vergessen zu lassen, mich nach des Tages Mühe und Arbeit zu amüsieren. Aber wenn es das doch tut? — Es ist nicht eigentlich der Sinn des Gemäldes, mich über Afrikas Wüsten zu belehren oder mir über chinesisches Leben Auskunft zu geben. Aber wäre es nicht erlaubt, es darüber zu befragen, wenn es mich belehren kann? — Es ist nicht eigentlich der Sinn des Gemäldes, die Geschicklichkeit

des Malers zu beweisen und sein persönliches Können mir zum Bewusstsein zu bringen, aber wenn mich diese Geschicklichkeit und dieses Können doch interessieren? — Das Gemälde ist kein Möbel zur Dekoration der Wand, es ist kein Ersatz schöner Rosen oder einer heroischen Handlung oder eines lieben Menschen — aber ein gutes Gemälde ist unerschöpflich in seiner Tiefe und wir nehmen all das von ihm entgegen, was es uns willig bieten kann und bieten will.

Ich darf nicht vergessen (wenn überhaupt ich des Gemäldes lebendigen Wert erfahren will), dass all das nur seine Formen sind, in welchen es, seinem eigentlichen Sinn entsprechend, die Landschaften meiner eigenen Seele enthält.

Die Dinge sind des Gemäldes Leben. Aber sie sind zugleich auch seine Gefahr. Dann nämlich, wenn sie sich vordrängen, dann, wenn der Apfel so im Gemälde steht, als wäre das Gemälde dieses Apfels wegen da. Dann sehe ich den Apfel, wie ich ihn in der Natur immer sehe, wie ich ihn in die Hand nehme, wie ich ihn esse. Dann bleibt das Gemälde Oberfläche, uneigentlich, ein technisches Erzeugnis, mit all seinen Vorzügen vielleicht, die es trotzdem haben kann, ein Möbel, ein Prunkstück, eine Geldanlage, ein Ahnenbildnis. Aber vom Standpunkt des Gemäldes aus sind das unsachliche Eigenschaften. Was soll eine Wiederholung der Natur im Bilde? Muss das Bild nicht verblassen vor dem natürlichen Apfel daneben? Wenn aber hinter und über dem Apfel sich die Landschaften der Seele mir öffnen, dann kann ich in den Sinn des Gemäldes eingehen.



„Werbung“  
Gemälde aus der Gegenwart (1923).  
Maler: Picasso

Dem Menschen beginnt der äussere Raum als Illusion zu erscheinen, als Spiegelbild seines eigenen Inneren. Zwischen den Dingen und in ihren Verhältnissen zueinander und zu den Menschen taucht die Seele wieder auf. Von der äusseren Natur kehrt auch die Kunst wieder der Seele sich zu

Und der Apfel wird zum Eingangstor in die Landschaften meiner Seele. Und dann erst erkenn ich den Apfel (nicht um seiner selbst willen, sondern um meiner Freude willen). Nicht wie der Jäger geht der Maler aus, um Lebendiges zu erlegen. Nicht der ist der Künstler, welcher die Dinge zur Strecke bringt, sondern der welcher ihnen in unserem inneren Erleben erst das Leben gibt.

Suchen wir nicht oft nach des Jägers Beute im Gemälde? Interessiert uns nicht das Erlegte oft vor dem lebendig Gewordenen? Geben wir uns nicht oft zufrieden mit dem uneigentlichen im Gemälde? Steht uns nicht oft das natürliche Ding und sein Interesse vor der Freude am Bilde? Das Ding im Gemälde ist wie das Feuer in der Natur, welches lebendig machen, aber auch zerstören kann.

Wie die Tiere der Wildnis in ihrem, so stehen natürlicherweise wir Menschen in unserem Leben: Sprungbereit um unseres persönlichen Lebens willen, so Freunde und Feinde uns schaffend. Im

Gemälde stehen wir dem Spiel der Welt unbeteiligt und selbstverständlich gegenüber, über dem Zufall, über Leid und Freud, über Hass und Liebe. Aber nicht abenteuerliches Flanieren im Geiste führt uns zu ihm. « Das Verhältnis zwischen uns und der Kunst sollen wir nicht zu ergründen suchen », hat einmal jemand geschrieben, der sich viel mit der Kunst beschäftigte. Denn das führt uns nur weite Umwege durch Wildnis und Wirrnis und vor dem Gemälde selbst und seiner Wirkung fallen solche Spekulationen doch in sich zusammen: der Umweg führt nirgends hin. Der Umweg war ein Spazierweg, um seiner selbst willen durchwandelt und nicht, um dem Gemälde näher zu kommen. Und wer glauben möchte, dieser Weg führe ihn bequemer zum Gemälde und seinem Erlebnis, der muss am Ende sehen, dass er besser getan hätte, vor dem Gemälde selbst darauf zu beharren, den Zugang zu seiner Tiefe zu finden. Er wird es ja doch noch nachholen müssen, wenn ihm denn anders daran gelegen sein sollte.

