

Zeitschrift: Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 45 (1994)

Heft: 4: Genremalerei = Peinture de genre = Pittura di genere

Vorwort: Editorial = Editoriale

Autor: Lepdor, Catherine

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 04.05.2025

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

«Le jour où l'art sera tout à fait aux mains des peintres de genre, il y aura peut-être encore quelques jolis ouvrages, mais il n'y aura plus d'art. La peinture ne sera plus une langue riche, puissante, une noble et majestueuse expression du génie; ce sera un jargon, une marchandise, quelque chose de vil où l'imagination jouera le rôle qu'elle joue dans la fabrication d'une paire de souliers.»¹

La littérature artistique abonde en jugements dépréciatifs – parfois d'une violence rare – dès lors qu'il s'agit d'aborder l'épineux problème posé par la prolifération de la peinture de genre au XIX^e siècle. De quoi se défend-on ici, hier comme aujourd'hui? Sans doute d'une difficulté à réciter l'histoire, à inventer le mythe d'origine de cette catégorie aux contours indécis. Car la question obsédante apparaît partout en filigrane: la peinture de genre, telle qu'elle se manifeste au XIX^e siècle, est-elle la dernière descendante d'une famille dont les historiens de l'art aiment à retracer le glorieux passé (des tombes de l'ancienne Egypte à la peinture galante française en passant, bien sûr, par «le point culminant de son développement» dans l'Europe du XVII^e siècle)? Ou est-elle la fillette bâtarde et matricide de la «grande» peinture comme le laisse supposer son penchant pour les sujets «bas» et «sentimentaux» et sa vénalité?

En 1947, Max J. Friedländer, dans un essai demeuré célèbre, tentait de concilier ces deux généalogies². Il énumérait au fil d'une présentation historique les caractéristiques essentielles du «genre»: un concept vague, aux frontières indécises, plus facile à définir par la négative que positivement; un ensemble d'œuvres représentant l'activité humaine sans illustrer l'histoire, la religion ni la mythologie, sans être caractérisées, exaltées ou consacrées par le savoir, la pensée ou la foi; une production illustrant non pas l'aventure individuelle et héroïque mais l'anecdote et le type; des représentations véhiculant un enseignement élaboré à partir de l'observation de la vie quotidienne; un style réaliste enfin.

Généalogie douteuse, définition floue, la peinture de genre demeure aujourd'hui encore *causa incognita*. Malgré le regard nouveau posé sur l'art du XIX^e siècle depuis le début des années soixante et l'élaboration d'instruments qui semblent particulièrement adaptés à une analyse de ses formes et ses fonctions (on songe à l'iconographie, à la sociologie de l'art), elle n'a encore été l'objet en Europe d'aucune étude systématique. On s'en étonnera en particulier en ce qui concerne la Suisse, terrain d'observation privilégié en raison de l'histoire de ses institutions, de son marché et de ses artistes. Les peintres suisses sont en effet pléiade à renoncer, en l'absence d'un marché indigène

propice, à la voie royale de la peinture d'histoire ou de la peinture religieuse pour se tourner vers le genre. Chez eux, la tradition des petits-maîtres et la rhétorique de la «grande» peinture apprise à l'occasion d'une formation académique à l'étranger sont conjuguées dans une production destinée à un marché libre, où le goût des classes bourgeoise et populaire pour la documentation d'une identité nationale en construction devient un facteur fondamental.

Les textes réunis pour ce numéro consacré à la peinture de genre en Suisse posent les problèmes d'une histoire qui reste à écrire. Dario Gamboni, dans son étude préliminaire, en décline et en commente le programme. Les historiennes et les historiens de l'art conviés à nous faire partager leurs connaissances monographiques et typologiques en écrivent les premiers chapitres. De Wolfgang-Adam Töpffer à Ernest Biéler, c'est plus d'un siècle d'histoire de l'art suisse qui est parcouru.

Souhaitons que la lecture de ces contributions stimule l'organisation d'expositions et la mise en chantier de nouvelles recherches. Celles-ci pourraient être influencées, entre autres, par un savoir sur la peinture thématique par les artistes eux-mêmes. Ainsi Benjamin Vautier, dans ses *Paysans au musée*, établit entre les regards posés sur la cimaise une gradation qui place la peinture de genre à la hauteur des yeux naïfs de l'enfant. Attentif, celui-ci semble symboliser un public naissant dont la délectation ne serait plus entravée par la méconnaissance (médusée dans le cas du père) des textes. Bientôt l'attention portée à la forme éclipsa la question du sujet, portant à son aboutissement la révolution introduite par la peinture de genre dans le monde des «beaux»-arts.

Catherine Lepdor

Benjamin Vautier, *Paysans au musée, détail*, 1867, huile sur toile, 84x104 cm. Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, dépôt de la Fondation Gottfried Keller (Photo: Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, J.-C. Ducret).

¹ AUGUSTE JAL, *Salon de 1831. Ebauches critiques*, Paris 1832, p. 306 (traduzione).

² MAX J. FRIEDLÄNDER, «Die Genremalerei», in: *Essays über die Landschaftsmalerei und andere Bildgattungen*, La Haye 1947, p. 191–286.



«Il giorno in cui l'arte sarà totalmente nelle mani dei pittori di genere, ci sarà forse ancora qualche opera gradevole, ma non ci sarà più arte. La pittura non sarà più una lingua ricca e potente, una nobile e maestosa espressione di genio; sarà un gergo, una merce, qualcosa di vile, dove l'immaginazione giocherà il medesimo ruolo che può giocare nella fabbricazione di un paio di scarpe.»¹

La letteratura artistica abbonda di giudizi spregiati – a volte di una violenza rara – quando si tratta di accostarsi allo spinoso problema riguardante la proliferazione della pittura di genere nel corso del XIX secolo. Ma, ieri come oggi, da che cosa ci si vuole difendere? Senza dubbio da una difficoltà a recitare la storia, a inventare il mito d'origine di questa categoria dai profili così poco certi. Infatti la questione si delineava assillante già ovunque: la pittura di genere, come si manifesta nel XIX secolo, non è forse l'ultima discendente di una famiglia, di cui gli storici dell'arte amano ritracciare il passato glorioso (dalle tombe dell'antico Egitto dalla pittura francese galante passando – ovviamente – attraverso il «punto culminante del suo sviluppo» nell'Europa del XVII secolo)? Oppure è la figliola illegittima e matricida della «grande» pittura, come lascia supporre la sua propensione per i soggetti «bassi» e «sentimentali» e la sua venalità?

Nel 1947, Max J. Friedländer, in un saggio rimasto celebre, tentava di conciliare queste due genealogie². Egli elencava attraverso una presentazione storica le caratteristiche essenziali del «genere»: un concetto vago, dai confini imprecisi, più facile da definire per gli aspetti negativi che per quelli positivi; un insieme di opere rappresentanti l'attività umana senza illustrarne la storia, la religione o la mitologia; opere che non erano caratterizzate, esaltate o consacrate dal sapere, dal pensiero o dalla fede; una produzione illustrante non tanto l'avventura individuale ed eroica, bensì l'aneddoto e il tipo; rappresentazioni viste dunque come veicolo per un insegnamento elaborato a partire dall'osservazione della vita quotidiana; in conclusione uno stile realista.

Genealogia incerta, definizione vaga, la pittura di genere rimane ancora oggi *causa incognita*. Malgrado lo sguardo diverso posato sull'arte del XIX secolo dopo l'inizio degli Anni Sessanta e l'elaborazione di nuovi strumenti, che sembrano particolarmente adatti a un'analisi delle sue forme e delle sue funzioni (si pensi all'iconografia e alla sociologia dell'arte), la pittura di genere non è ancora stata oggetto in Europa di alcun studio sistematico.

Ci si stupirà in modo particolare per quanto riguarda la Svizzera, terreno d'osservazione privilegiato verso la storia delle sue istituzioni, del suo mercato e dei suoi artisti. Numerosi

pittori svizzeri sono infatti disposti a rinunciare, in assenza di un mercato indigeno propizio, alla via reale della pittura di storia o della pittura religiosa per guardare verso quella di genere. Presso di loro, la tradizione dei paesaggisti e la retorica della «grande pittura» – assimilata in occasione di una formazione accademica all'estero – sono unite in una produzione destinata a un mercato libero, dove il gusto per la documentazione di un'identità nazionale in fieri diviene un fattore fondamentale sia per le classi borghesi che per quelle popolari.

I testi raccolti in questo numero dedicato alla pittura di genere in Svizzera pongono le fondamenta di una storia che deve ancora essere scritta. Dario Gamboni, nel suo studio preliminare, ne definisce e commenta il programma. Gli storici dell'arte intervenuti rendono partecipi i lettori delle loro conoscenze monografiche e tipologiche scrivendo così i primi capitoli di questa storia. Da Wolfgang-Adam Töpffer a Ernest Biéler, più di un secolo di storia dell'arte svizzera viene dunque ripercorso in questo numero della rivista.

Ci auguriamo che la lettura di questi contributi stimoli l'organizzazione d'esposizioni e la messa in atto di nuove ricerche. Queste potranno essere influenzate – fra l'altro – da una conoscenza della pittura, che viene delineata in parte dagli artisti stessi. Così Benjamin Vautier, nel suo *Paysans au musée* (cfr. p. 321), attraverso quello sguardo posato su una cimasa determina una scala di conoscenze che porta la pittura di genere all'altezza degli occhi ingenui di un bambino, che – con la sua attenzione – sembra simboleggiare quel pubblico nascente il cui piacere non sarà più ostacolato dal fraintendimento (che è sbalorditivo nel caso del padre) dei testi. Ben presto l'interesse mostrato verso la forma metterà in ombra la questione del soggetto, portando così a un suo esito la rivoluzione introdotta dalla pittura di genere nel mondo delle «belle» arti.

Catherine Lepdor

¹ AUGUSTE JAL, *Salon de 1831. Ebauches critiques*, Paris 1832, p. 306 (traduzione).

² MAX J. FRIEDLÄNDER, «Die Genremalerei», in: *Essays über die Landschaftmalerei und andere Bildgattungen*, La Haye 1947, p. 191–286.

«Am Tag, an dem die Kunst ganz in den Händen der Genremaler liegen wird, wird es vielleicht noch einige hübsche Werke geben, mit Kunst werden sie allerdings nichts mehr zu tun haben. Die Malerei wird keine reiche und kraftvolle Sprache mehr sein, kein erhabener und grossartiger Ausdruck des Genies; sie wird ein Jargon, eine Ware sein, etwas Minderwertiges, das in derselben Gesinnung geschaffen wurde wie ein Paar Schuhe.»¹

Die kritische Literatur zur Kunst ist seit dem Aufschwung der Genremalerei im 19. Jahrhundert voller abwertender Urteile, die teilweise von seltener Härte sind. Wogegen lehnte und lehnt man sich heute noch auf? Zweifellos gegen die Schwierigkeit, die Aussage dieser Malerei zu erfassen, aber auch den Ursprungsmythos dieser so unklaren Bildgattung zu bestimmen. Denn die eindringliche Frage ist stets präsent: Ist die Genremalerei, wie sie im 19. Jahrhundert auftritt, das letzte Glied einer Gattung, deren glorreiche Vergangenheit die Kunsthistoriker gerne darstellen (von den Gräbern im alten Ägypten über «den Höhepunkt ihrer Entwicklung» im Europa des 17. Jahrhunderts bis zur französischen «peinture galante»)? Oder ist sie vielmehr das wohlfeile uneheliche und unausgereifte Kind der «grossen» Malerei, wie dies ihre Neigung zu «niedrigen» und «rührseligen» Sujets vermuten lässt?

Im Jahre 1947 versuchte Max J. Friedländer in einem berühmt gewordenen Essay, diese beiden Entstehungsmöglichkeiten zu vereinen². Einer historischen Linie folgend, versuchte er, die wesentlichen Charakteristika des «Genre» festzuhalten: Es ist ein vager Begriff mit unsicheren Grenzen, der leichter negativ als positiv definiert werden kann; es sind Werke, die das menschliche Tun darstellen, ohne historische, religiöse oder mythologische Ereignisse zu veranschaulichen, Werke, die weder durch Wissen, Denken noch Glauben charakterisiert, verherrlicht oder geheiligt werden. Es handelt sich um eine Kunstproduktion, die nicht ein einzelnes, heroisches Abenteuer schildert, sondern die Anekdote und den Typ; es sind Darstellungen, die eine aus der Beobachtung des täglichen Lebens entstandene Lehre vermitteln, ein realistischer Stil also.

Aufgrund ihrer ungewissen Entstehung und ihrer unklaren Definition ist die Genremalerei heute noch *causa incognita*. Trotz der neuen Sichtweise, mit der man seit den sechziger Jahren die Kunst des 19. Jahrhunderts betrachtet, und den Mitteln, die der Form- und Funktionsanalyse besonders angemessen scheinen (erwähnt seien die Ikonographie und die Kunstsoziologie), war sie in Europa noch nie Gegenstand einer systematischen

Untersuchung. Dies ist insbesondere für die Schweiz verwunderlich, da sich unser Land aufgrund der Geschichte ihrer Institutionen, ihres Marktes und ihrer Künstler hierfür geradezu anbietet. Denn aus Mangel an einem günstigen einheimischen Markt haben die Schweizer Maler auf die Historienmalerei oder die religiöse Malerei verzichtet und sich dem Genre zugewandt. In ihrer Kunstproduktion, die für einen freien Markt bestimmt ist, vereinigt sich die Kleinmeistertradition mit der Sprache der «grossen» Malerei, die sie durch die akademische Ausbildung im Ausland kennengelernt haben. Ein wesentlicher Faktor für ihre Kunst ist dabei die Vorliebe der bürgerlichen und volkstümlichen Klassen für die Darstellung eines neu entstehenden nationalen Identitätsgefühls.

Die in diesem Heft versammelten Beiträge, die der Genremalerei in der Schweiz gewidmet sind, können als Prolegomena zu einer Geschichte verstanden werden, die noch geschrieben werden muss. Dario Gamboni nennt und erläutert in seiner einleitenden Studie das Programm. Die Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker, die dazu eingeladen wurden, uns ihre monographischen und typologischen Kenntnisse zu vermitteln, schreiben hiervon in den ersten Kapiteln. Von Wolfgang-Adam Töpffer bis Ernest Biéler durchlaufen wir damit mehr als ein Jahrhundert schweizerischer Kunstgeschichte.

Es wäre zu wünschen, dass diese Beiträge zu Ausstellungsprojekten und neuen Forschungen anregen. Diese könnten von dem Punkt ausgehen, an dem die Künstler ihre Malerei selbst thematisieren. Ein Beispiel hierfür bietet Benjamin Vautier mit seinen *Paysans au musée* (vgl. S. 321); er setzt hier die Genrebilder an der Wand auf eine Höhe, die für den Blick eines naiven Kindes gerade richtig ist. Aufmerksam wie es ist, scheint das Kind für ein neues Publikum zu stehen, dessen Freude an der Malerei nicht mehr dadurch getrübt wird, dass es die Bildinhalte nicht versteht (für solche Verständnisschwierigkeiten steht der sprachlose Vater). Bald wird die auf die Form gerichtete Aufmerksamkeit die Frage des Sujets verdrängen, so dass die von der Genremalerei in die Welt der «schönen» Künste eingeführte Revolution zum Abschluss kommt.

Catherine Lepad

¹ AUGUSTE JAL, *Salon de 1831. Ebauches critiques*, Paris 1832, S. 306 (Übersetzung).

² MAX J. FRIEDLÄNDER, «Die Genremalerei», in: *Essays über die Landschaftsmalerei und andere Bildgattungen*, La Haye 1947, p. 191–286.