

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

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 54 (2003)

Heft: 2: Orientalismus in der Malerei = La peinture orientaliste = La pittura orientalista

Vorwort: Un orientalisme suisse? = Ein Schweizer Orientalismus? = Un orientalismo svizzero?

Autor: Ruedin, Pascal

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: 19.06.2025

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



2 Johann Caspar Weidenmann,
Afrikaner verschiedener Stämme, 1838/39,
Öl auf Leinwand/Karton, 57,5×48 cm,
Museum Oskar Reinhart am Stadtgarten,
Winterthur, Depositum der Stadt
Winterthur. (© Schweizerisches Institut
für Kunstwissenschaft, Zürich)

On connaît la thèse: la représentation de l'Orient par les artistes serait une image chargée d'idéologie et de fantasmes, projetée par l'Occident sur une altérité insaisissable. Une telle dénonciation de l'ethnocentrisme et de l'impérialisme occidental fait tout l'intérêt du célèbre ouvrage d'Edward W. Said, *Orientalism*, devenu, depuis sa parution en 1978, un modèle d'analyse de l'orientalisme. Nul ne doute d'ailleurs que les événements contemporains ne confirment pleinement la pertinence et l'actualité des analyses de Said... Appliquée à la peinture du XIX^e siècle, une telle perspective isole toutefois la dimension iconographique au détriment d'autres aspects et contextes de la production orientaliste, sur lesquels se penche ce cahier d'*Art + Architecture en Suisse*.

Ce numéro adopte un parti délibérément ethnocentriste, si l'on ose dire. Il nous importait moins de démontrer le décalage entre image et réalité que de saisir quelques caractéristiques de la peinture suisse au XIX^e siècle, à travers une des catégories qu'elle partage alors avec la production de plusieurs autres pays: la peinture orientaliste précisément.

Ce qui ressort tout d'abord, c'est la dépendance extrême des peintres suisses à l'égard des modèles – artistiques mais aussi socio-économiques – de l'étranger. C'est ainsi que la vision de l'Orient d'un Charles Gleyre, d'un Frank Buchser, des frères Karl et Edouard Girardet ou d'un Edouard Jeanmaire passe par Paris, comme celle de Johann Jakob Frey ne peut se comprendre sans le cosmopolitisme du marché romain. Ce trait apparente l'orientalisme suisse à n'importe quelle autre catégorie de peinture pratiquée par les artistes de ce pays au XIX^e siècle.

Ensuite, force est de constater que les contextes qui déterminent la production orientaliste suisse affectent également l'ensemble de la peinture européenne: le développement d'un important marché privé de l'art et les considérations de carrière qui dictent leur stratégie à des artistes toujours plus nombreux et confrontés entre eux à une concurrence croissante; l'essor des moyens de reproduction techniques de l'image – estampe, illustration et photographie – qui diffusent de plus en plus largement modèles et stéréotypes; les progrès réalisés par des sciences telles que l'archéologie et l'ethnographie, qui accompagnent

un réalisme pictural toujours problématique; la volonté de contourner les catégories traditionnelles de la peinture et de rechercher de nouvelles voies d'expression qui engagent les artistes sur les chemins divers de l'exotisme; etc. Tous ces facteurs confirment le postulat fondamental d'Edward W. Said: c'est le regardeur qui conditionne l'œuvre; la réception de la peinture est capitale pour comprendre l'orientalisme.

Troisième constat: l'orientalisme, comme catégorie à part entière, ne parvient guère à renouveler la peinture et à la sortir de la crise des genres et des modèles qu'elle traverse au XIX^e siècle. Dans ce contexte, il ne constitue d'ailleurs qu'une tentative de régénération parmi d'autres. Une autre forme d'exotisme se dessine d'ailleurs parallèlement, en particulier dans la peinture de genre. Intra-européenne, elle connaît un succès remarquable auprès des artistes suisses, avec une production destinée autant au marché intérieur qu'à l'étranger: que l'on songe à l'Italie de Léopold Robert, à l'école de Brienz des Girardet, à l'Appenzell de Gottlieb Emil Rittmeyer, au Seeland d'Albert Anker, à l'Allemagne paysanne de Benjamin Vautier, au Valais de Raphael Ritz et de l'école de Savièse, ou encore aux Grisons de Giovanni Segantini! Mais il faut attendre le début du XX^e siècle pour voir les artistes emprunter aux cultures dominées et à l'art populaire autre chose que des sujets: des moyens expressifs qui – comme la couleur pure, l'abstraction et l'ornement – contribuent alors à renouveler fondamentalement la peinture.

La spécificité de la peinture orientaliste suisse ne se trouve pas dans la nature de la production, assimilable à ce qui se voit alors dans les grands centres culturels européens. Elle réside plutôt dans les conditions socio-culturelles de création et de réception de ce type de peinture, toujours à cheval entre la Suisse et l'étranger. C'est sans doute ce qui la rend si malaisée à saisir et si difficile à caractériser.

Pascal Ruedin

Die These ist bekannt: Die künstlerische Darstellung des Orients vermittele ein mit Ideologien und Fantasien befrachtetes Bild, welches das Abendland auf das nicht fassbare Andersartige projiziere. Diese Denunzierung des Ethnozentrismus und des westlichen Imperialismus steht im Zentrum der berühmten Schrift *Orientalism* von Edward W. Said, die seit ihrem Erscheinen im Jahr 1978 für die Analyse des Orientalismus vorbildlich ist. Die gegenwärtigen Ereignisse bestätigen zweifellos die Stichhaltigkeit und die Aktualität von Suids Analysen... Auf die Malerei des 19. Jahrhunderts angewandt, isoliert ein solcher Blickwinkel aber den ikonografischen Gesichtspunkt auf Kosten anderer Aspekte und Kontexte des Orientalismus, mit denen sich die vorliegende Nummer von *Kunst + Architektur in der Schweiz* beschäftigt.

Dieses Heft nimmt absichtlich einen ethnozentrischen Standpunkt ein, wenn man dies so sagen darf. Es war uns weniger wichtig, die Kluft zwischen Bild und Wirklichkeit zu zeigen, als einige Merkmale der Schweizer Malerei des 19. Jahrhunderts zu erfassen, und dies an Hand eines Themas, das sie damals mit zahlreichen anderen Ländern teilte, dem des Orients eben.

Auffällig ist zunächst, wie stark die Schweizer Maler sowohl künstlerisch als auch sozio-ökonomisch von ihren ausländischen Vorbildern abhängig waren. So konnte das Bild, das sich Charles Gleyre, Frank Buchser oder die Gebrüder Karl und Edouard Girardet vom Orient machten, nur dank der Anregungen von Paris entstehen, während sich dasjenige von Johann Jakob Frey nicht ohne den Kosmopolitismus des römischen Marktes verstehen lässt. Dieses Abhängigkeitsverhältnis findet sich nicht nur in der orientalistischen, sondern in der gesamten Malerei des 19. Jahrhunderts dieses Landes.

Weiter muss festgestellt werden, dass die Produktionsumstände, welche den Schweizer Orientalismus bestimmten, auf die europäische Malerei generell zutrafen. Es sind dies u. a. das Aufkommen eines bedeutenden privaten Kunstmarktes und Karriereüberlegungen, welche die immer zahlreicher werdenden und einer immer grösseren Konkurrenz ausgesetzten Kunstschaaffenden zu eigenen Strategien zwangen; der Aufschwung technischer Bildreproduktionsmittel – Druckgrafik, Illustration und Fotografie –, durch die Vorbilder und Klischees immer breiter gestreut wurden; die von den Wissenschaften wie der

Archäologie und Ethnografie erzielten Fortschritte, die einen stets problematischen bildnerischen Realismus erzeugten; der Wunsch, die traditionellen Gattungen der Malerei zu überwinden und neue Ausdrucksmöglichkeiten zu finden, welcher die Kunstschaaffenden in verschiedene Richtungen des Exotismus führte. Alle diese Faktoren bestärkten das fundamentale Postulat von Edward W. Said: Der Betrachter bedingt das Bild; die Rezeption der Malerei ist grundlegend für das Verständnis des Orientalismus.

Als dritte Feststellung: Der Orientalismus als eigenständige Kategorie konnte die Malerei kaum erneuern und aus der sich im 19. Jahrhundert manifestierenden Krise der Gattungen und Modelle führen. In diesem Zusammenhang stellte er nur einen Anreiz unter vielen für eine Erneuerung dar. Tatsächlich nahm gleichzeitig vor allem in der Genremalerei eine andere Art von Exotismus Gestalt an. Unter den Schweizer Kunstschaaffenden verzeichnete dieses innereuropäische Phänomen einen bemerkenswerten Erfolg und rief eine Werkproduktion hervor, die sich sowohl an den in- als auch den ausländischen Markt richtete: Die Sprache ist von Léopold Roberts Italien, der Brienz-Schule der Gebrüder Girardet, dem Appenzell von Gottlieb Emil Rittmeyer, Albert Ankers Seeland, dem ländliche Deutschland von Benjamin Vautier, dem Wallis von Raphael Ritz und der Schule von Savièse oder Giovanni Segantinis Graubünden! Aber man musste den Beginn des 20. Jahrhunderts abwarten, um zu erleben, wie die Kunstschaaffenden von den beherrschten Kulturen und der Volkskunst nicht nur die Motive übernahmen, sondern auch deren Ausdrucksmittel – reine Farben, Abstraktion und Ornament –, die zu einer fundamentalen Erneuerung der Malerei führten.

Die spezifische Eigenart der Schweizer Orientmalerei liegt nicht in der Natur der Werke, die vergleichbar ist mit allem, was damals in den grossen Zentren zu sehen war. Sie liegt eher in den sozio-kulturellen Umständen der Entstehung und der Rezeption dieser Art von Malerei, die sich stets zwischen der Schweiz und dem Ausland bewegt. Dies ist zweifellos der Grund, wieso sie so schwer fassbar und so schwierig zu charakterisieren ist.

Pascal Ruedin

PARLIAMO DI... Un orientalismo svizzero?

La tesi è nota: la rappresentazione dell'Oriente da parte degli artisti sarebbe un'immagine carica di ideologia e di fantasmi, proiettata dall'Occidente su un'inafferrabile alterità. Questa denuncia dell'etnocentrismo e dell'imperialismo occidentale è alla base del celebre libro di Edward W. Said intitolato *Orientalismo*, pubblicato nel 1978 e divenuto da allora un modello di analisi dell'orientalismo. Gli eventi contemporanei non mancano peraltro di confermare appieno la pertinenza e l'attualità delle analisi di Said... Applicata alla pittura dell'Ottocento, tuttavia, una simile prospettiva isola la dimensione iconografica a scapito di altri aspetti e contesti della produzione orientalista, indagati in questo numero di *Arte + Architettura in Svizzera*.

L'ottica che presiede a questo numero è deliberatamente "etnocentrica". Aniché dimostrare lo scarto fra immagine e realtà, abbiamo preferito di cogliere alcune caratteristiche della pittura svizzera dell'Ottocento attraverso una categoria riscontrabile anche nella produzione artistica di diversi altri paesi: la pittura orientalista, appunto.

Tra le particolarità rilevate, emerge in primo luogo l'estrema dipendenza dei pittori svizzeri dai modelli – artistici, ma anche socio-economici – stranieri. La visione dell'Oriente di un Charles Gleyre, di un Frank Buchser, dei fratelli Karl e Edouard Girardet o ancora di un Edouard Jeanmaire è profondamente legata al contesto parigino, così come quella di Johann Jakob Frey è comprensibile solo se posta in relazione al cosmopolitismo del mercato romano. Sotto questo aspetto, l'orientalismo svizzero è accostabile a qualsiasi altra categoria di pittura praticata dagli artisti elvetici nel corso del XIX secolo.

In secondo luogo, va rilevato che i contesti che determinano la produzione orientalista svizzera condizionano in ugual misura la pittura europea nel suo insieme: lo sviluppo di un importante mercato privato dell'arte e le considerazioni di carriera, che dettano le loro strategie ad artisti sempre più numerosi e sempre più marcatamente in concorrenza fra loro; lo sviluppo dei mezzi di riproduzione tecnica dell'immagine – stampa, illustrazione e fotografia –, che consente un'accresciuta diffusione di modelli e stereotipi; i progressi di scienze quali l'archeologia e l'etnografia, che accompagnano un realismo pittorico sempre problematico; la volontà di superare le tradizionali categorie della pittura e insieme una ricerca di nuovi modi di espres-

sione, ricerca che conduce gli artisti sulle vie diverse dell'esotismo; e così via. Tutti questi fattori confermano il postulato fondamentale di Edward W. Said: è lo spettatore che condiziona l'opera; la ricezione della pittura è fondamentale per capire l'orientalismo.

In terzo luogo, si impone la constatazione che l'orientalismo, inteso come categoria a sé stante, non riesce a rinnovare la pittura e ad affrancarla dalla crisi dei generi e dei modelli manifestatasi nell'Ottocento. In questo contesto, l'orientalismo non è che un tentativo di rigenerazione fra tanti altri. Parallelamente, infatti, soprattutto nella pittura di genere, si profila anche un'altra forma di esotismo, una forma intraeuropea che ottiene un successo considerevole tra gli artisti svizzeri e che interessa sia la produzione destinata al mercato interno, sia quella orientata verso l'estero: basti pensare all'Italia di Léopold Robert, alla scuola di Brienz dei Girardet, all'Appenzello di Gottlieb Emil Rittmeyer, al Seeland di Albert Anker, alla Germania contadina di Benjamin Vautier, al Vallese di Raphael Ritz e della scuola di Savièse, o ancora ai Grigioni di Giovanni Segantini! Occorre però attendere i primi anni del XX secolo per vedere gli artisti prendere in prestito dalle culture dominate e dall'arte popolare non solo i soggetti, bensì anche mezzi espressivi – il colore puro, l'astrazione e l'ornamento – che contribuiscono davvero a un rinnovamento fondamentale della pittura.

La specificità della pittura orientalista svizzera non risiede tanto nella natura della sua produzione, accostabile alle tendenze e ai fenomeni che all'epoca si riscontrano nei grandi centri culturali europei, quanto piuttosto nelle condizioni socio-culturali della creazione e della ricezione di questo tipo di pittura, sempre a cavallo fra la Svizzera e l'estero. Ed è senza dubbio questo tratto distintivo a renderla tanto difficile da cogliere e da caratterizzare.

Pascal Ruedin